

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Arquitetura

Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

João Vitor de Paula Araújo

FIAT URBS, PEREAT MUNDUS

Walter Benjamin, um vaga-lume na meia-noite do século

Belo Horizonte

2024

João Vitor de Paula Araújo

FIAT URBS, PEREAT MUNDUS

Walter Benjamin, um vaga-lume na meia-noite do século

Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Lucena Velloso.

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

A663f

Araújo, João Vitor de Paula.

Fiat urbs, pereat mundus [recurso eletrônico] : Walter Benjamin, um vagalume na meia-noite do século / João Vitor de Paula Araújo. - 2024.

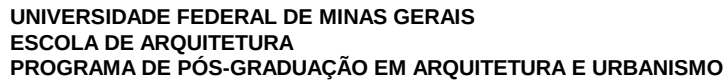
1 recurso eletrônico (176 f. : il.), pdf.

Orientadora: Rita de Cássia Lucena Velloso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940 - Teses. 2. Experiência - Teses. 3. Fascismo - Teses. 4. Civilização moderna - Teses. I. Velloso, Rita de Cássia Lucena. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.1



Matrícula número 2022692211

(X) Aprovação;

Finalmente, a banca recomenda a indicação da pesquisa para premiação na respectiva área de conhecimento.

This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente Ata, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora, a saber:

Documento assinado digitalmente
gov.br RITA DE CASSIA LUCENA VELLOSO
Data: 06/02/2025 16:33:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso (Orientadora-EA-UFMG)

Documento assinado digitalmente
gov.br STEPHANE DENIS ALBERT RENE PHILIPPE HUCHET
Data: 03/04/2025 14:54:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Stéphane Huchet (EA-UFMG)

Documento assinado digitalmente
gov.br THIAGO CANETTIERI DE MELLO E SÁ
Data: 07/02/2025 07:30:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Thiago Canettieri de Mello e Sá (EA UFMG)

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCO ANTONIO VALENTIM
Data: 07/02/2025 06:57:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marco Antônio Valentim (UFPR)

Ciente:

Documento assinado digitalmente
gov.br JOAO VITOR DE PAULA ARAUJO
Data: 08/04/2025 00:33:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Discente João Vítor de Paula Araújo

[Em caso de aprovação condicionada à entrega das revisões constantes nesta Ata e aceitas pelo orientador]

Atesto que as alterações exigidas _____ cumpridas.

Belo Horizonte, ____ de ____ de ____

Orientador:

Professora Rita de Cássia Lucena Velloso

Homologada a _____ pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo em ____ / ____ / ____ .

Coordenador(a):



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Fiat urbs, pereat mundus. Walter Benjamin, um vaga-lume na meia-noite do século

JOÃO VÍTOR DE PAULA ARAÚJO

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 24 de janeiro de 2025, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso
Orientadora-EA-UFMG

Documento assinado digitalmente
gov.br RITA DE CÁSSIA LUCENA VELLOSO
Data: 06/02/2025 16:33:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Stéphane Huchet
EA-UFMG

Documento assinado digitalmente
gov.br STEPHANE DENIS ALBERT RENE PHILIPPE HUCHET
Data: 03/04/2025 14:54:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Thiago Canettieri de Mello e Sá
EA UFMG

Documento assinado digitalmente
gov.br THIAGO CANETTIERI DE MELLO E SÁ
Data: 07/02/2025 07:30:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marco Antônio Valentim
UFPR

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCO ANTONIO VALENTIM
Data: 07/02/2025 06:57:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Belo Horizonte, 24 de janeiro de 2025.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.*

Àquele que me mostrou como é astuto o bobo-da-corte.

AGRADECIMENTOS

Creio que hoje, ao me colocar diante desta *meditação sobre a dádiva* – o que seriam agradecimentos senão isto? -, não posso evitar puxar o fio das paixões que me guiaram até aqui antes que delas soubesse, de modo a coletar tão só suas luzes crepusculares, quando não apenas suas sombras. Logo, até a genealogia profunda deste trabalho, onde as fibras da mimese evanescem e os dedos da memória mal alcançam.

Antes de tudo, agradeço à minha avó Terezinha, matriarca com quem aprendi a ler e escrever, e a um só tempo descobrir na linguagem uma viva seiva, outrora semelhante àquela petrificada nos veios da mesa de jatobá sobre a qual juntei, ao lado dela, minhas primeiras letras, quando ainda me eram imagens obsedantes. Se a ela sou grato pelo advento amoroso da escrita, desfiladeiro no qual ainda armo a cabana de minha alma, agradeço também ao meu pai – Eros - pela devoção ao pensamento, e à minha mãe – Rita - pela paixão à expressão. Sem a mescla destas três heranças diante das quais receio jamais estar à altura, este texto não se faria tal qual se fez. A unidade embaraçada da letra e do espírito é seu partido.

Dentre estes com os quais tramo laços de sangue, agradeço ao meu tio Zenor, pela transmissão da outrora chamada religião do poema, e ainda mais pela iniciação no mundo dos fantasmas. À minha tia Tânia, por anunciar ainda tão cedo o inevitável nó entre materialismo histórico e teologia. E por fim, ao Bernardo, Alice e Francisco, por cultivarem a esperança que tanto me falta.

Um passo além, àqueles cuja companhia ao longo de anos em uma era de emergência não foi senão crucial a partir de 2018, quando caiu sob nós a sombra nítida da tirania. Seja nas manhãs de sábado diante da letra obtusa que cifrava nosso tempo, nas tardes que seguiam animadas por afrodionisiacos no bar de nossa preferência, ou em nossos encontros noturnos em que a música e a filosofia manifestavam um confuso limiar: a *coisa-em-si-bemol*. Com vocês aprendi sobre uma ética da linguagem e uma política da amizade subscrita ao texto que segue. Logo, este trabalho não é senão um evento para o *potlatch* de inúmeras outras ocasiões entre os nossos, nas quais a comunidade se anunciava imanentemente.

Por tanto que vivemos, agradeço ao Fe, que ensina sobre uma pungência crítica indissociada do riso, para mostrar que o pessimismo organizado não é exatamente um atoleiro dos afetos. À Nena, por acusar antes de todos a urgência da vida para além das ideias. Ao Gabs, por me aclarar com suas palavras e seu trompete as cadeias metamórficas do cosmos, de olhos iluminados pela faísca das Luzes. Ao Pepo, cujas vertigens lexicais e gestuais mostram que sim, a palavra é uma ideia jamais desconexa da expressão, mas também uma partícula transfiguradora do outro. À Amanda e sua venusiana crítica à embocadura fálica da filosofia. Ao César e sua apaixonada coragem do pensamento diante da dominação. Ao Vito, com quem se aprende a metafísica de Bergson e a roubar na sinuca. Ao Mickus, cuja irmandade barroca das tardes de quarta jamais desfez o desejo pela imagem às custas do rigor com que manipulava filigranas. Mas também ao Felps, pela disposição a viver no barulho do mundo e desenhar, nos céus de setembro, figuras que nos endereçam ao divino da sensibilidade. E finalmente, ao Santi, bastião da loucura sem o qual a pandemia teria sido apenas mais uma guerra espectral, e não o estopim de um laço imemorial que atravessaria fronteiras. Jamais saberei medir quantos pedaços de mim devo a ti, e até hoje me assombro em notar o quanto de mim te percorre. Se em uma das noites daqueles anos pude definir a amizade como a *disposição para acolher o delírio do outro*, então considere algo de sua esta ilusão verdadeira.

Mas também cunho aqui meu eterno e grato vínculo com as amigas e amigos da *Sociedade Pirata de Psicanálise*, via transversa aos caminhos régios da teoria psicanalítica e genuíno experimento sobre a amizade em falta-a-ser. Agradeço a Camila por sua entrega à verdade insinuada nas imagens, mas também por insistir no valor da distância para com estas – ponto que aqui demarca a mescla entre mística e crítica. Ao amigo Jesus, cuja erudição demasiada concreta insiste nos lastros desde os quais abrem-se as asas para os voos da imaginação conceitual. Ao Octávio, com quem a máquina de guerra penetra o formigueiro e fende o subterrâneo de nossa história colonial e suas memórias onde resta uma inesquecível e sangrenta partilha do imaginário. À Marcella, cuja tenacidade jamais se distancia da ternura e da justa palavra diante da barbárie. E ao Filipe, com quem ainda vale salvar as palavras dissonantes ao nosso catastrófico sentimento do mundo, o qual desdobrou-se em tantas outras belas amizades: Carol Anglada com sua disposição a cavar entre os equívocos da letra; Bernardo e seu desejo pela metafísica, apesar de demasiado metapsicológico.

Ainda entre os encontros no sangrento Curral del Rey, que busca se dizer Belo Horizonte, levarei comigo a amizade tramada no laço entre Bocage e Rousseau nas figuras de Bruno e Tamiris. Com o primeiro, o vindouro se esboçou na medida em que se reabriu a arca onde restavam os instrumentos gastos da *gnosis*. Com a segunda, pude saber da encruzilhada entre o riso frouxo e a verve romântica. Junto deles, levarei os amigos do *sensível* : *panorama* e do *concreto* : *conceito*, pela experiência conjunta de pensamento encarnado. Dentre eles, ressalto o Deco e sua etérea atitude nadificante, com quem pude reencontrar um *cabanon* para a filosofia, ainda que na *Escola de Arquitetura*; mas também a Carol, primeira leitora e comentadora deste trabalho, cujo chamado para a matéria do projeto pesa sobre o que há de concreto nesta dissertação - sem o que não haveria conceito algum.

Agradeço ao Luiz e ao seu café - o *Grumo* - pela partilha do vício a cafeína e pelas conversas amenizantes ao longo de releituras. Bem como àqueles tantos que vêm e vão no ritmo dos congressos: Gabriel, por seu pensamento em ebulição e íntimo compartilhamento na fenomenologia das doenças da alma; Isa e seu trêmulo ímpeto navegante - um sobrevivente entre os muros da selva de concreto na qual são raras as flores; o professor Daniel Link, pela viva recepção entre os filólogos de Buenos Aires, já iniciados no amor a esta antiga dama; e Sofia, por todas as noites em que as palavras se mesclaram aos sonhos.

Antes de todos aqueles que me transmitiram, agradeço à Rita Velloso, por sua confiança e aberta recepção às aparentes heterodoxias de meu pensamento, que não somente embalam este trabalho como muitos outros pregressos. Sua sugestão para que fundamentasse o problema da pesquisa, outrora exposto sumariamente na primeira seção do primeiro capítulo, por dentro da obra de Benjamin, me guiou a um périplo que fez desdobrar das questões daquela seção a própria dissertação. Sem que Rita soubesse das consequências de sua justa crítica, reservei o que escrevera para outro momento e passei a centrar fogo na construção de uma constelação do empobrecimento da experiência a partir na qual aparece a crise da legibilidade histórica. Crise sobre a qual se ampara o sentido e atualidade da contrafilologia [*Widerphilologie*] enquanto arranjo de procedimentos historiográficos desenvolvidos por Benjamin, pelo qual integra a experiência enquanto evento da legibilidade histórica. Logo, se esta dissertação se deu tal qual, em parte o fez em justiça aos juízos de Rita. Dar um passo aquém, para então dar dois além – uma lembrança da prudência de Dédalo.

E ainda no clima daqueles que influíram diretamente sobre esta pesquisa, agradeço à Paola Berenstein Jacques e ao Guilherme Wisnik. À primeira, pelos diálogos que pudemos travar ao redor de seu livro e de Rita – o *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana* -, autora com quem muito aprendi a partir de 2021 nos salões virtuais da UFBA, vivenciando ao longe o entusiasmo de seu pensamento inquieto. Ao segundo, agradeço pela generosa recepção dos primeiros encaminhamentos de minha pesquisa ao redor de Benjamin, ainda em 2019, apontando limites e sugerindo desenvolvimentos. Mas também aos colegas da organização do *II Colóquio Internacional Walter Benjamin: memória e atualidade* em 2020 na UFPR - dentre os quais ressalto o supracitado Rodrigo Mickus, bem como Lucas Lipka, Benito Maseo e Bárbara Canto -, com os quais passei longas tardes em montagem e debate sobre a obra de Benjamin junto dos conferencistas do colóquio. Uma experiência decisiva para a calibragem vivencial do diálogo ao redor da obra benjaminiana.

Quanto aos mestres da banca, meu agradecimento ao professor Stéphane Huchet, que cultiva minha admiração por suas posições em relação ao saber, bem como por sua generosidade com a singularidade de cada experiência de pensamento e por sua franqueza na crítica, além da sensibilidade cultivada na matéria sutil que anima a delicadeza de suas indicações. Igualmente grato ao professor Thiago Canettieri e sua disposição em frequentar os abismos da catástrofe sem temor ou afetação, mas antes como tarefa necessária para a crítica do presente, uma vez que qualquer balbúcio sobre a emancipação só pode ser emitido do justo fundo do abismo em que estamos metidos. Mas também agradeço ao professor Marco Antonio Valentim, cuja aposta na vida e no inaudito das ocasiões de leitura oferecem instrumentos àquele que não faz da experiência de pensamento objeto de um programa ou de um projeto, mas momento de um trajeto que tem no desvio a figura de sua cinemática.

E mais além, toda gratidão ao meu caro professor Raul Antelo. Suas hipóteses e sua coragem em seguir por caminhos ainda não traçados e se lançar ao sabor da potência do pensamento estão na origem afetiva e teórica deste trabalho, e se hoje o desdobro à parte de suas hipóteses, estas ainda vivem junto aos fundamentos de minha investigação. Mas, alguém dos subterrâneos por nós frequentados em comunidade com tantos outros, não poderia deixar de lhe agradecer por sua extrema generosidade, que sempre traz ao porto o tênue brilho da madrepérola recuperado por um escafandrista da memória em conchas esquecidas, assim como por sua escuta aos escritos daqueles que ainda esboçam

um trajeto, respondidos com atentos comentários dispostos a virar o pensamento do avesso. Seu apreço por algo além das alianças de ocasião vitaliza quem entregou-se ao pensamento e à comunidade de seus amantes.

Mas também àqueles que me acompanharam, de uma forma ou de outra, neste episódio da jornada: à Paula e sua titanesca paciência para me destrinchar burocracias; à professora Renata Marquez em sua abertura e acolhimento; à professora Silke Kapp e sua límpida tomada de posição; ao Cacá Brandão e suas recordações intempestivas, a nos lembrar que além dos muros da escola, o pensamento vive na voz das criaturas em uma longínqua estória há muito não contada.

E ainda àqueles de outrora, esgueirados na fronteira estreita entre a arquitetura e a vida. Ao Alexandre Ruiz, pelo amor ao projeto e, sobretudo, pela escuta generosa às interrogações sobre o sexo dos anjos. À Thais Saboia, pela teatralidade da teoria, e ao Rodolfo Sastre, por fazer da teoria uma comédia à Molière. E ao Alexandre Pedrozo, pela escola das lutas por um chão. E para não esquecer de alguns colegas daqueles tempos, ao Eduardo e ao Miguel, à Thay e à Elisa, ao Pedro e à Maga. Mas sobretudo à Hare, irrequieta memorialista da ditadura, com quem pude dar lugar às *Fundações da barbárie* entre os polidos cidadãos da República de Curitiba.

Numa certa vez, um querido professor me perguntou: “A sua pesquisa é um ato de amor?” Outrora o respondi; por hora, já é o bastante. Se disse alguma vez que sobram palavras ao amante que não sabe abraçar. Afinal, resta o mistério e o dom, ante os quais estas palavras dizem pouco.

Para sublevar os homens, é preciso ter o demônio no corpo.

Mikhail Bakúnin, *O império knuto-germânico e a revolução social.*

*Os poucos que fizeram história foram os que disseram
“não”, jamais os aduladores da corte e os assistentes de cardeais.*

Pier Paolo Pasolini, *Porque estamos todos em perigo.*

(...) destaco estas abomináveis folhas do caderno de um condenado.

Arthur Rimbaud, *Uma estação no inferno.*

RESUMO

O trabalho *Fiat urbs, pereat mundus: Walter Benjamin, um vaga-lume na meia-noite do século* se volta para a crise da sensibilidade na base do empobrecimento da experiência diagnosticado por Benjamin, cujas consequências éticas e políticas são indisfarçáveis, mas que também reverbera consequências epistemológicas severas para seu método histórico-filológico, uma vez que coloca impasses ao acesso da genuína experiência histórica enquanto seu evento de base. Assim sendo, a dissertação monta uma constelação do empobrecimento da experiência enquanto pletora de impasses a ser atravessada pelo método formulado e operado por Benjamin como resposta a exigência vigente desde 1917. Nesta toada, a dissertação constrói uma gênese possível das condições históricas de sensibilidade na modernidade, intimamente vinculadas às vivências da metrópole moderna e suas massas, bem como toda sua parafernália de dispositivos técnicos. Para tanto, constela fenômenos que concorrem ao empobrecimento - a discrepância entre técnica e imaginação; o choque da guerra e da metrópole; o automatismo; a hiperestesia e sua reviravolta anestésica; a estetização da política e da guerra; ou o caráter de massa e o caráter monumental da arte fascista -, na intenção de construir a ideia do empobrecimento da experiência na dialética oscilante entre as vivências urbanas do século XIX e XX.

Palavras-chave: *Walter Benjamin; experiência; sensibilidade; metrópole; fascismo.*

ABSTRACT

The work *Fiat urbs, pereat mundus: Walter Benjamin, a firefly in the midnight of the century* focuses on the aesthetical crisis at the base of the impoverishment of experience diagnosed by Benjamin, whose ethical and political consequences are undeniable, but which also reverberates severe epistemological consequences for his historical-philological method, since it poses impasses to access genuine historical experience as the event as such of his method. Therefore, the dissertation assembles a constellation of the impoverishment of experience as a plethora of impasses to be crossed by the method formulated and operated by Benjamin as a response to the ongoing demand since 1917. Through this vein, the dissertation constructs a possible genesis of the historical conditions of sensibility in modernity, closely linked to the experiences of the modern metropolis and its masses, as well as all its paraphernalia of technical apparatus. To this end, the text disposes phenomena that contribute to impoverishment - the discrepancy between technique and imagination; the shock of war and the metropolis; automatism; hyperaesthesia and its anaesthetic twist; the aestheticization of politics and war; or the mass character and monumental character of fascist art - with the intention of constructing the idea of the impoverishment of experience in the oscillating dialectic between 19th and 20th century urban experiences.

Keywords: *Walter Benjamin; experience; sensibility; metropolis; fascism.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1. Destroços de Hiroshima após a detonação da <i>Little Boy</i>	29
Imagem 2. <i>Soldados avançando após ataque de gás [Sturmtruppe geht unter Gas vor]</i> da série <i>A guerra [Der Krieg]</i> . Otto Dix, 1924.....	34
Imagem 3. <i>Krematorium II</i> . Planta do subsolo. Desenho 932 de 23 de Janeiro de 1942.....	37
Imagem 4. Plantas, cortes e elevações do <i>Krematorium II</i>	37
Imagem 5. <i>Passage du Caire</i> . Eugène Atget, c. 1900.....	46
Imagem 6. <i>Boulevard Saint-Germain</i> . Charles Marville, c. 1853-1870.....	48
Imagem 7. <i>Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889</i> . James Ensor, 1888.....	84
Imagem 8. Trabalhadores da Alemanha em <i>Triunfo da Vontade</i> . Leni Riefenstahl, 1935.....	88
Imagem 9. <i>Führer</i> diante dos trabalhadores da Alemanha em <i>Triunfo da Vontade</i> . Leni Riefenstahl, 1935.....	88
Imagem 10. Saudação da juventude alemão ao <i>Führer</i> em <i>Triunfo da Vontade</i> . Leni Riefenstahl, 1935.....	89
Imagem 11. Massa compacta da juventude alemã em <i>Triunfo da Vontade</i> . Leni Riefenstahl, 1935.....	90
Imagem 12. <i>Führer</i> marcha entre os partidários do NSDAP em <i>Triunfo da Vontade</i> . Leni Riefenstahl, 1935.....	90
Imagem 13. Divisões dos partidários do NSDAP em <i>Triunfo da Vontade</i> . Leni Riefenstahl, 1935.....	91
Imagem 14. <i>Au Printemps</i> e o <i>Boulevard Haussmann</i> . Charles Marville, c. 1865-1870.....	104
Imagem 15. <i>Interior da Au Printemps</i> . Autor desconhecido.....	104
Imagem 16. <i>Passage de l'Opéra, Galerie de l'Horloge</i> . Charles Marville, c. 1868.....	114

Imagem 17. <i>Boulevard Haussmann</i> . Charles Marville, c.1868.....	115
Imagem 18. <i>Les Mystères de l'Infini</i> . Grandville, 1844.....	120
Imagem 19. <i>Crystal Pallace</i> em <i>Sydenham Hill</i> . Phillip Henry Delamotte.....	125
Imagem 20. <i>Crystal Pallace</i> em <i>Sydenham Hill</i> . Phillip Henry Delamotte.....	128
Imagem 21. Gravura retratando o <i>Palais de l'Industrie</i> . c.1855.....	129
Imagem 22. Pórtico de entrada do <i>Palais de l'Industrie</i> . c.1855.....	130
Imagem 23. Nave do <i>Palais de l'Industrie</i> . Pierre-Ambroise Richebourg, c.1861.....	131
Imagem 24. Gravura retratando o <i>Palais des Expositions</i> . c.1867.....	132
Imagem 25. Ocupação do Campo de Marte com a <i>Galerie des Machines</i> e a Torre Eiffel.....	142
Imagem 26. Visitação da Torre Eiffel na exposição de 1899.....	143
Imagem 27. Torre Eiffel em construção. Studio Chevojon, c. 1898.....	144
Imagem 28. <i>Galerie des Machines</i> . Studio Chevojon, 1889.....	146
Imagem 29. Base de um arco da <i>Galerie des Machines</i>	147
Imagem 30. <i>Galerie des Machines</i> . Studio Chevojon, 1889.....	148

SUMÁRIO

1. LER OU TOMAR POSIÇÃO.....	19
2. MÁQUINAS DE GUERRA: UMA ARQUEOLOGIA DA SENSIBILIDADE MODERNA.....	29
2.1. Fundações da barbárie.....	29
2.2. A cidade conflagrada.....	40
2.3. <i>Homo ex machina</i>	55
2.4. Reviravoltas da sensibilidade.....	67
3. FOGO CRUZADO: ARTE FASCISTA E A CAPITAL DO SÉCULO XIX.....	77
3.1. <i>Fiat ars, pereat mundus</i>	77
3.2. Fantasma fascinantes.....	94
3.3. O império envia lembranças.....	108
3.4. Sedução e grandiloquência.....	119
3.5. À ferro e vidro.....	137
4. CACOS DE VIDA.....	152
BIBLIOGRAFIA.....	171

1. Ler ou Tomar posição

Se fosse possível dar por certa a arqueologia especulativa de um trajeto de pensamento, diria com justiça à imagem que faço do que penso: a história desta dissertação tal qual se deu começa em uma tarde das últimas semanas de outubro de 2018, quando já era possível sentir a espessa bruma da tirania por vir. À época, me dedicava a leituras ocasionais de Benjamin, enquanto me dobrava particularmente sobre a montagem de um diálogo de Paul Valéry em paralelo a um estudo sobre o conceito de matéria negativa na obra de Claude Monet. Entretanto, decidi abrir pela primeira vez as teses *Sobre o conceito de história*, indicadas com veemência por um amigo recentemente conhecido: naquela noite não só não dormi, como tive pesadelos lúcidos.

Entranhado nas tramas da dialética em suspensão – conceito do qual só tomaria notícia após alguns meses, e apreenderia em um ou outro aspecto após alguns duros anos –, aquele escrito parecia queimar a verdade de nosso tempo em terras ao sul do Equador. Diante de todos, a iminente ascensão ao poder de um *homem-de-bem* de pendor claramente fascista, suportado pelas massas e na esteira do esgotamento de uma promessa ilusória de emancipação através do labor. Promessa urdida sob os pactos conciliatórios de um governo social-democrata de feição trabalhista. Alguma lembrança de Weimar?

Desde então, Monet, Valéry e outros tantos ficaram em segundo plano. Me parecia mais do que urgente retornar à arquitetura e dar notícia ao meu entorno do peso da pena de colegas na edificação de estados de exceção. De um estudo em parceria com Aerin Solak sobre os projetos do centro de tortura Clínica Marumbi, do centro de detenção de Guantánamo e do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, seguiu-se a construção do primeiro arquivo do projeto *Testemunha* e a performance *Fundações da Barbárie* – cujo nome empresto para a primeira seção deste estudo. Todavia, em menos de um ano atestaria um limite crítico a estes trabalhos.

Dada à insatisfação com o resultado das primeiras pesquisas, a partir de 2019 me debruçaria sobre investigações do método filológico em Benjamin, as quais ainda desenvolvo carregando as cicatrizes da interlocução com alguns poucos textos: *O príncipe e o sapo*, *Comentário para uma revista* e *Signatura rerum* de Giorgio Agamben; *Comentário filológico e crítica materialista*, bem como *Philologie et actualité*, de Jeanne Marie Gagnebin; a *Minima Philologica*, de Werner Hamacher; *Os poderes da filologia*, de Hans Ulrich Gumbrecht; *A ruinologia* e *Como poesia, filologia*, de Raul Antelo; e mais recentemente, *The Philology of Life: Walter Benjamin's Critical Program*, de Kevin McLaughlin, bem como *Walter Benjamin, la actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filologia*, de Valentín Díaz. Todos

participantes, em alguma medida, da tradição de comentário que fez da filologia o significantemestre do método benjaminiano.¹

Além disso, conta na sacola a leitura dos dois Fredericos de Benjamin, afinidades eletivas a um certo nó entre filosofia e filologia: Friedrich Schlegel, e Friedrich Nietzsche. O primeiro tem em sua *Filosofia da filologia* a chave da infinitude reflexiva do fragmento, inerente ao desdobramento da crítica imanente desenvolvida em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Por sua vez, o sem-número de anotações sobre a filologia do segundo, dentre as quais destaco o prefácio de *Aurora* e a *Segunda consideração intempestiva*, insuflam a modalidade anacrônica da filologia de Benjamin manifesta nos torvelinhos da vida histórica das formas e das obras desde *Origem do drama trágico alemão* até *Passagens*.

Nesta procura, me inquietava a urgência de montagem de um dispositivo de leitura com envergadura suficiente para tratar com objetos rasurados na história dos artefatos, mas não só. Animava igualmente tal procura a construção de critérios pelos quais artefatos então tidos por canônicos pudessem apresentar uma vitalidade crítica capaz de exercitar uma crítica da petrificação do cânone. De lá para cá, se foi mais de meia década, uma pandemia e o genocídio brasileiro, duas guerras sob foco e outras tantas *hôr-champ*, e a ascensão e queda de alguns tiranos - nada extraordinário ao feijão com arroz da assim chamada civilização.

Se aqui me estendi sobre a filologia, é para logo me aquietar sobre ela. Isto porque ela é o limite, chão e horizonte deste trabalho. Mas não seu objeto, que antes seria indicado pela questão: diante de qual problema a filologia comparece como experimento de um caminho? Ao que, digamos assim, a filologia desvia na medida em que circunda?² O que a fez aparecer como urgente no estado de exceção em que vivemos?

¹ Cf. AGAMBEN. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. pp.127-147; 157-168; Idem. *Signatura rerum: sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019; ANTELO, Raul. *A ruínologia*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2016; Idem. *Como poesia, filología*. In: Chuy. *Revista de estudios literário latino-americanos*, n.9, Diciembre 2020. pp.338-382; DÍAZ, Valentín. *Walter Benjamin, la actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filologia*. In: *Filología*. n.XLVIII, 2016. pp.113-126; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Comentário filológico e crítica materialista*. In: *Limiar, aura, rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. pp.75-95; Idem. *Philologie et actualité*. In: WITTE, Bernd. *Topographies du souvenir: < Le Livre des passages > de Walter Benjamin*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. pp.97-106; GÜMBRECHT, Hans-Ulrich. *Os poderes da filologia: dinâmica do conhecimento textual*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021; HAMACHER, Werner. *Minima Philologica*. New York: Fordham University Press, 2015; McLAUGHLIN, Kevin. *The Philology of Life: Walter Benjamin's Critical Program*. New York: Fordham University Press, 2023.

² Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.759. “O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo os meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ de pesquisa.”

E se faço este relato, quero crer que o amparo numa genuína impressão de que a experiência de pensamento pouco foge ao que Silviano Santiago, com espírito benjaminiano, quis chamar de *grafia de vida*.³ Não houvesse aberto as teses testamentárias de Benjamin durante aquela estação no inferno, talvez fosse outro o destino. Possivelmente não teria organizado com colegas um colóquio na eventualidade de 80 anos do suicídio de Benjamin. A sublevação é retornar ao mesmo ponto de um outro lugar, diria um amigo que não resiste em retornar a Lacan. E assim é: se retorno aos nexos entre a arquitetura, a cidade e o fascismo, foi de um outro lugar. Um lugar que coloca problemas cruciais para a história aberta de Benjamin.⁴

Isto porque busca investigar a gênese do moderno desmantelamento da dinâmica das interpenetrações temporais que dá lugar à experiência histórica, cada vez mais subtraída da vivência na medida em que seu *continuum* se totaliza e a ancora em um presente tão fixo quanto a memória conservadora que projeta e transfigura para si, um presente supostamente liso, sem fratura temporal. Tal é a marcha do que Benjamin nomeou *empobrecimento da experiência*, em relação ao qual a arquitetura e a metrópole moderna puderam aparecer enquanto meios de sua gênese, mas também origem de seus extremos, expressos na *vivência total* enquanto horizonte da forma de vida fascista⁵. Problema cujo diagnóstico encontrou, ao longo do século XX, diferentes nomeações e decupagens, desde a vida danificada de Adorno até a unidimensionalidade de Marcuse, e que, entretanto, encontra um singular encaminhamento para além do diagnóstico na mística secularizada de Benjamin.⁶

Afinado ao que se disse, a dissertação segue uma orientação de fundo. A saber, a leitura da economia conceitual da experiência [*Erfahrung*] para Benjamin, desdobrada em inúmeros escritos cujo arco cobre, ao menos, sua produção de 1917 a 1940⁷. Dentre eles destaco *Sobre o programa da filosofia por vir*, de 1917-1918, onde Benjamin postula a exigência de um método que supere o conceito de experiência em Kant, na medida em que exige pela apreensão da “totalidade concreta da experiência”⁸ enquanto encruzilhada entre história e teologia na experiência; por sua vez, em 1932, o ensaio *Experiência e pobreza* diagnostica o estreitamento

³ Cf. SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: CEPE, 2020.

⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. pp.7-20; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta* In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp.7-19.

⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.1277.

⁶ Cf. IBARLUCÍA, Ricardo. *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila, 2020. pp.390-394.

⁷ Penso aqui em dois extremos, nos quais Benjamin não se remete expressamente ao conceito de experiência, mas já o esboça no primeiro e o mostra em operação no segundo, quais sejam, *Percepção é leitura* e *Sobre o conceito de história*, de 1917 e de 1940 respectivamente.

⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019. p.55

de uma tal sorte de experiência histórica e de sua transmissibilidade como consequência de um desenvolvimento da técnica convergente a um regime traumático de estímulos; já os ensaios sobre Baudelaire descrevem a gênese do empobrecimento da experiência a partir da vivência da grande cidade do século XIX; enquanto ensaios como *O surrealismo* e *Imagem de Proust* compõem com a teoria do conhecimento de *Passagens* um encaminhamento ao conceito de experiência ainda que empobrecida, na esteira das exigências do programa de 1917-1918.

Mais além de Benjamin, também me guiei pela constelação de textos formada por *Estética e anestésica* de Susan Buck-Morss, escrito na ocasião da Guerra do Golfo, e *Infância e História* de Giorgio Agamben, uma vez que o presente estudo parte da seguinte hipótese, salientada por estas duas leituras de Benjamin: o impasse epistemológico posto ao materialismo histórico pelo empobrecimento da experiência ancora-se em certas *condições históricas de sensibilidade* do século XIX ao século XX, tais quais investigadas por Benjamin. Mais particularmente, sua investigação da metrópole moderna e da guerra lhe oferece uma cartografia dos elementos em jogo no empobrecimento da experiência histórica, sem a qual não há história materialista e tampouco filologia conforme suas exigências.

Em suma, o trabalho se volta à crise da sensibilidade diagnosticada por Benjamin cujas consequências éticas e políticas são indisfarçáveis, mas que também reverbera em consequências epistemológicas severas para o historiador materialista, uma vez que traz impasses ao acesso da genuína experiência histórica - evento originário de uma história que é também crítica do presente⁹. Participa do horizonte deste trabalho a situação de tais problemas, para que noutra oportunidade algo se exponha sobre como Benjamin respondeu ao empobrecimento da experiência do qual participava e que buscou mediante dispositivos que faziam uso da experiência ainda que empobrecida. Portanto, a dissertação se volta a construir uma gênese possível das mencionadas condições históricas de sensibilidade, intimamente vinculadas às vivências da metrópole moderna. Coube insinuar um caminho [Weg] que é antes um desvio [Unweg] pelo qual se contorna do problema sob múltiplos aspectos, exposto ao fim em sua distância.

Ao longo da exposição, busquei constelar fenômenos que concorrem ao empobrecimento – o choque da guerra e da metrópole; o automatismo; a hiperestesia e sua reviravolta anestésica; a estetização da política e da guerra; ou o caráter de massa e o caráter monumental da arte fascista – com a intenção de construir sua ideia entre o século XIX e XX, ou mais particularmente entre a Paris do século XIX e a emergência do fascismo histórico no século XX. Para tanto, construo a dissertação em dois capítulos transversais. Enquanto o primeiro versa sobre a gênese da sensibilidade moderna entre vivências e dispositivos do século XX e XIX, o segundo almeja

⁹ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Editora n-1, 2018. p.152.

mostrar expressões que sintetizam tal sensibilidade e a lançam na oscilação entre o fascismo histórico e o século XIX francês. Subjaz a este procedimento uma aposta epistemológica na operatividade da dialética em suspensão no interior do pensamento de Benjamin, cujo funcionamento elementar e sem dúvida parcial indico na urdidura do trabalho.

Em *Máquinas de guerra: uma arqueologia da sensibilidade moderna*, procuro expor como o horizonte insondável da técnica na modernidade instalou, por diversas vias, um paradigma da sensibilidade propriamente moderno: a anestética. Se em um primeiro momento, interessa demonstrar como tal horizonte da técnica se forja na guerra – resultando em expressões da arquitetura como máquina de guerra. Logo depois a investigação repousa sobre os vínculos entre guerra e metrópole desde a Paris oitocentista, seus levantes e posterior planejamento de feição militar e financeira. Uma tal interpenetração entre guerra e metrópole tem no choque sondado por Baudelaire e Poe seu estímulo característico, presente nas dinâmicas das massas em sua aderência aos dispositivos técnicos da modernidade, que conjuntamente instalam o automatismo como horizonte de subjetivação. Uma vivência dada entre massas e máquinas se mostra marcada pela estética da guerra de Marinetti, cujo excesso de estímulos de feição hiperestésica encontra sua reviravolta dialética na anestesia da sensibilidade, lastro sensível do automatismo.

Já em *Fogo cruzado: arte fascista e capital da modernidade*, desenvolvo as consequências de tal regime anestético da sensibilidade a partir da interpenetração entre a arte fascista e a arquitetura e urbanismo da Paris oitocentista. A partir da leitura dialética da estética da guerra, Benjamin apreende seus princípios na estetização da política manejada pelo fascismo, sob o qual se compacta a massa entorpecida pela ilusão de emancipação através da expressão e pelos delírios de grandeza do Terceiro Reich. A partir do duplo caráter da obra de arte fascista delimitada por Benjamin – o caráter de massa e o caráter de monumento –, o capítulo descreve uma arqueologia da propaganda e do monumento, desde a Paris escrutinada em *Passagens*. Por um lado, um exame do jogo da sedução da mercadoria e seus fantasmas, jogo exponenciado no discurso obsceno do reclame, mas também na arquitetura posta a ser continente e conteúdo do consumo. Por outro lado, o exame do governo da imaginação à maneira megalômana de Haussmann, cujos projetos articulam uma versão épica de Paris – a assim chamada capital da modernidade – na polaridade entre perspectivas grandiosas e edificações singulares, máscaras da perenidade. No extremo, a síntese da propaganda e do monumento nos pavilhões das Exposições Universais, onde a construção monumental como expressão-limite da técnica joga para a propaganda nacional e construção narcótica de um povo através dos prodígios do ferro e do vidro a reforçar a utopia do progresso nas franjas do inimaginável.

Interessado na obra de Benjamin enquanto manancial de reflexões ainda vivas em nosso tempo, me dispus menos à crítica do que à interpretação de sua obra em seus próprios termos,

almejando alguma sorte de explicação e desdobramento de suas consequências quando constelados os escritos. Qualquer crítica dada dentro deste quadro conceitual é dentre outras coisas o atestado da premissa metodológica de Benjamin, isto é, da condição contingente da verdade histórica apreendida pela leitura. E se tal crítica quiser dar-se com um mínimo cuidado, é recomendável que não esqueça de sublinhar os meios pelos quais elementos de uma leitura de outrora podem viver em um agora, isto quando não sublinha os elementos enquanto vivos. Dentre tais vias, optamos pela última, pois não nos parece o caso de prestar contas com o que está morto por hora, mas antes de fazer justiça ao que hoje vive. Logo, se algum gesto crítico quanto à obra de Benjamin se imiscui no que segue, este se esconde sob uma leitura que divide, separa e coleciona.

Portanto, o trabalho não ambiciona qualquer fajuta sistematização, cuja ousadia não seria somente farsesca, como também francamente contrária a certas disposições do pensamento de Benjamin. Seguindo sua lógica dos mosaicos e constelações, me vali muito mais de aspectos dos conceitos desde a seleção e combinação de fragmentos, em vista da construção de uma *totalidade fragmentária* – forma própria da ideia para Benjamin, tal como a formula e performa em *Origem do drama trágico alemão* através de uma atribuição de caráter exemplar a fragmentos isolados¹⁰. Portanto, em nenhum momento busquei esgotar os conceitos e tampouco os textos trabalhados; antes procurei explorar com rigor alguns poucos aspectos de um conjunto de conceitos reflexivamente articulados a um conjunto de objetos, através dos quais se deu a costurar o trajeto de uma ideia. Neste sentido, o trabalho não repousa em nenhuma medida no ideal do desinteresse, mas antes aborda sua matéria interessadamente – o que não significa dispor de rigor.

Assim exponho no desejo de que estes pressupostos hermenêuticos de matriz benjaminiana estejam em vista para qualquer um que se debruce sobre este escrito. Retomando uma premissa de Benjamin acerca da tarefa do escritor, trata-se de uma *tomada de posição*¹¹ cuja particularidade caso a caso se abre para certos problemas, mas que não acolhe qualquer esquema transcendente,

¹⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 33-35.

¹¹ Em seu verbete *Goethe*, de 1926-1928, para a *Enciclopédia Soviética*, Benjamin sublinha como as oscilações de posição do escritor refletiam em consequências em sua obra. A posição não diz somente da coerência imanente ao agora, mas do lugar neste tomado, o qual poderia ser traduzido na terminologia benjaminiana pela escolha de uma *visada* — que dá a ver na mesma medida em que dá a cegar a criatura diante do apreensível. Em *O Agrupamento Político de Escritores na União Soviética*, texto escrito à quente na sua viagem para Moscou de 1927, assevera seu ponto: “tomar posição é para o escritor russo uma questão vital” dado que a exposição pública e a eficácia do texto sobre aquela cena política era decisiva na transformação social, ainda que repleta dos impasses que estamos cansados de saber. Para tanto, Cf. BENJAMIN, Walter. *Goethe*. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2018. pp.123-177; Idem. *O Agrupamento Político de Escritores na União Soviética*. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1986. pp.97-100.

à exceção daquele ao qual se fia na medida em que o trai como condição de tal fidelidade¹². Tomada a posição, o escrito segue uma sorte de compromisso com um certo conjunto de problemas e, assim sendo, não se deixa determinar tanto por uma exigência transcendente, mas antes se emaranha na expressão mesma do desdobramento imanente do pensamento enquanto um acontecimento vital, expressivo de sua posição histórica diante de tais problemas.

Inscrito em um entorno de acontecimentos ritmados pelo estado de exceção, a vivência de Benjamin entre o início de seu exílio em Paris e seu suicídio ao tentar cruzar a fronteira de uma França à beira da ocupação marcaria as investigações daquela década. De um lado seus escritos explicitamente voltados às questões urgentes de seu tempo: *Teorias do fascismo alemão*, de 1930; as versões de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935-1939; as *Cartas de Paris*, de 1936; os ensaios sobre Baudelaire, de 1938 e 1939 – profecia do vindouro aviltamento dos corações; até as teses *Sobre o conceito de história*, de 1940. Do outro, o projeto intelectual que articula estes e outros textos, no qual o agora comparece de viés: a *Obra das Passagens* [*Passagen-Werk*], cujas notas foram redigidas ao longo do exílio, sob as cúpulas da BNF a partir de 1927.

Se, entre 1927 e 1929, o interesse epistemológico pelas potências do antiquado¹³ guiou Benjamin até as passagens de Paris, a partir de 1930 o sentido de tal busca reforça-se quando diante de projetos políticos que buscam petrificar a memória. Na medida em que o antiquado manifesta a transitoriedade e obsolescência dos artefatos capitalista, fragiliza sua promessa de eternidade sempre renovada e tornada programática com o fascismo e sua vontade monumental. Diante do fascismo, o trabalho vincula-se subterraneamente à algumas das formulações epistemológicas presentes no fólio *N* de *Passagens*, dentre as quais ressalto a seguinte: o historiador escreve a história com uma tinta invisível a qual recolhe com sua pena no tinteiro do agora¹⁴. Na esteira desta premissa, a aposta perseguida se mostrou viva e correspondente a esta

¹² Explico-me: na medida em que, para Benjamin, a verdade histórica manifesta-se em uma radical contingência vinculativa aos tempos que correspondem ao momento de manifestação daquela e que neste pervivem, a eternidade da verdade não está garantida por uma intransitividade da crítica, mas antes por uma inaparente intransitividade metacrítica do método. Segundo um aparente paradoxo da vida histórica em Benjamin, a eternidade da verdade histórica em uma obra tão só se garante na afirmação de sua radical contingência, na ocasião de imersão nas tramas de seu momento histórico – afirmação através da qual pode-se igualmente asseverar a eventual morte do que se disse ontem, na mesma medida em que pode atestar a vida de configurações imemoriais. Ou seja, é somente por meio de uma crítica que afirma sua metacrítica ao operar com esta sem remetê-la que o dispositivo benjaminiano pode abrir-se à uma verdade histórica tão eterna quanto contingente, uma vez imerso no inesgotável e perpetuamente mutável jogo das correspondências históricas a profetizar o vindouro e salvar o imemorial.

¹³ Cf. BENJAMIN. *O surrealismo* In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp.21-36.

¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.788.

exigência do ângulo da escrita de *Passagens*. Ou seja, o século XIX parisiense deu para Benjamin a chave de entendimento do XX assombrado pelo fascismo.

Diante desta gênese busquei ser fiel às operações da dialética em suspensão [*Dialektik im Stillstand*], de maneira ainda elementar em favor do leitor ainda não versado nas cadeias da vida posterior e da vida anterior de Benjamin. Sem dúvida, às custas de um certo didatismo, esta é uma das fragilidades metodológicas do trabalho, que faltou ao exame da vida anterior do século XIX como surge ao tempo desta escrita, e guardou para as notas de rodapé a explicitação de certos vínculos da vida posterior que percorre implicitamente o trajeto da dissertação. Embora não as tenha contemplado no corpo do texto, almejei fidelidade às operações da imagem dialética, uma vez que a atualidade de tais escritos em nosso tempo já seriam, sob os critérios da filologia benjaminiana, o indício de uma vida posterior a ser provada na apresentação. Espero que esta vida apareça no discurso sobre a guerra, as máquinas e o automatismo, a anestesia das massas compactas e entorpecidas até as ambições de um imaginário monumental, para, ao fim, tocar algo do fascismo enquanto fantasma do poder como violência.

Creio ser ponto pacífico entre aqueles comprometidos com a herança dos anônimos que vivemos o tempo da gangrena das democracias, cujo tecido esgarçado passa a ser perfurado pela emergência às claras de uma nova figura do fascismo imanente ao poder instituinte da forma democrática. Nesta, não só se reatualiza a função de governo pela guerra – armada da faixa de Gaza até o Donbas –, como reinstala o campo como paradigma de um governo global através de uma articulação entre técnica militar e comunicacional, mediante a qual pulveriza-se o dique do controle e da vigilância, doando aos aparelhos da força uma maior precisão à contenção de certas populações e ao exercício do extermínio de outras. Expõe-se às claras o poder como violência e a soberania ditatorial como última fronteira da assim chamada civilização.

Logo, procurei armar um trabalho rigorosamente fiel à experiência imanente do tempo-do-agora [*Jetztzeit*], conceito sugerido por Benjamin em uma nota de teor epistemológico de cerca de 1920-1921, mas detalhado tão somente em 1940, em seu escrito testamentário que coroa as formulações epistemológicas de *Passagens*: as dezoito teses *Sobre o conceito de história*¹⁵. E assim procedi em dois sentidos. Primeiramente, atento à maneira pela qual Benjamin operou com este conceito, salientando no século XIX correspondências ao que lhe falava aos olhos no miolo do século XX – razão pela qual este trabalho se desdobra na oscilação entre estas duas quadras históricas. Mas em segundo lugar, busquei integrar tal conceito da maneira mais espontânea, ou melhor, fui por ele integrado. Pois também passei a ler estas duas quadras conforme o que me fala

¹⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Teoria do conhecimento* In: *Linguagem, tradução, literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. pp.36-38; Idem. *Sobre o conceito de história* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. pp.7-20.

aos olhos em nosso agora. E sem dificuldade, o tempo-do-agora mostrou uma eficácia elementar – pois, bem ou mal, não se foge de seu próprio tempo nem das imagens que lhe correspondem. Na medida em que recuperava notas e escrevia seguindo uma estrutura deliberadamente lançada, notava que a leitura tendia a enfatizar certos conceitos e problemas, que só vinham a confirmar a estrutura enquanto algo de forçosamente inevitável e sintomático. Sintoma de um tempo ou sintoma daquele que do tempo participa?

A tarefa do filólogo: “*ler o que nunca foi escrito*”¹⁶ – não é esta a pedra de toque da filologia benjaminiana, cunhada no fragmento *A imagem dialética* segundo a epígrafe dos umbrais de Hugo von Hoffmannsthal? Atentar para a *vida das obras*, aquilo que nelas se manifesta no evento da leitura, marco da virtualidade inesgotável própria à obra enquanto *micro-aeon*, isto é, enquanto *micro-eternidade*¹⁷. Se aqui trato com equivalente relevância conceitos consagrados pela tradição – o choque, a estetização da política, a fantasmagoria – e conceitos pouco consagrados pela tradição de comentário até onde tenho notícia – a discrepância entre técnica e imaginação, o automatismo, a massa compacta, a arte fascista enquanto propaganda e monumento –, o faço antes de tudo em fidelidade ao que Benjamin compreende como o evento da leitura¹⁸. Isto é, a *experiência histórica* na qual se constitui o objeto histórico, menos orientada pelas sendas da tradição do que pela atualidade da transmissão histórica. Se, sem sombra de dúvida, é impossível me despir das cicatrizes da leitura evidentes no corpo do texto, pouco me remeto ao longo da exposição a estas leituras prévias, geradas em um tempo que não é o nosso. Me permito o risco de fazer a experiência genuína do texto, abrindo os flancos para que toda e qualquer afirmação desta dissertação esteja coberta da possível falta ou do afortunado excesso de rigor de minha parte. E para tanto, me valho sobretudo do comentário filológico¹⁹ como procedimento expositivo, oferecendo ao leitor a letra que lastreia as sentenças que comentam e elaboram.

Reservo sobretudo às notas de rodapé a expansão do diálogo com a tradição de comentário, preservando no corpo do texto o ritmo próprio do argumento em desdobramento. E se assim o faço, é sobretudo por um encontro *vis-a-vis* com o texto e sua vida – mas não somente. Subjaz a esta posição a seguinte ponderação: o exercício de comentário não segue necessariamente o paradigma desportivo que não raro impera no discurso universitário. Ou seja, comentar não mobiliza necessariamente um exercício da disputa orientada por uma vitória, pois

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *A imagem dialética* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.184.

¹⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *História literária e ciência da literatura* In: *Linguagem, tradução, literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p.138.

¹⁸ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Philologie et actualité* In: WITTE, Bernd (Org.). *Topographies du souvenir: < Le Livre des passages > de Walter Benjamin*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p.97-106.

¹⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe* In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2018. pp.11-15; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Comentário filológico e crítica materialista* In: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. pp.75-95.

isto significaria anular certas posições em detrimento de outras. Sem dúvida, para além do texto, as posições dão lugar a disputas e alianças. Mas fazer do comentário a arena de uma competição entre pares em aliança tanto empobrece o texto quanto vende quem o escreve, na medida em que dispersa sua atenção do que configura immanentemente a posição desde a qual se disputa para além do comentário e dos corredores universitários. A saber, a vida da obra em jogo na experiência histórica do comentador – e não seus votos de guerra e paz com uma ou outra tradição. Votos, por sua vez, demasiado humanos.

Antes de toda esta parafernália das polêmicas de corredor, me interessa o diálogo franco no qual ressalta-se a vida de uma leitura, sem a qual não se ensaia um salto sobre o vácuo da vida danificada. Na esteira de Benjamin, Antelo com Hamacher aludem para um caminho alternativo diante daquela vida: à diferença da *minima moralia*, que ainda busca reformular a vida sob no quadro dos afazeres autônomos da criatura humana, propõe uma *minima philologica*, através da qual tal reformulação passa por um conceito de vida externo à clausura antropológica, segundo o qual cacos de uma eternidade espectral fincam sua verdade no agora.

Sem mais delongas, sigamos ao que nos toca.

2. Máquinas de guerra

2.1. Fundações da barbárie

Destroços de Hiroshima após a detonação da *Little Boy*.



Fonte: *The National World War II Museum*. Consultável em:

<https://www.nationalww2museum.org/war/articles/atomic-bomb-hiroshima>. Data de acesso: 18/09/2024.

Em 6 de agosto de 1945, o Dia de Hiroshima, uma Nova Era começou: *a era em que, a qualquer momento, temos o poder de transformar qualquer lugar do nosso planeta, e até o nosso próprio planeta, em uma Hiroshima*. Naquele dia, nos tornamos, ao menos *modo negativo*, onipotentes; mas na medida em que, por outro lado, podemos ser dizimados a qualquer momento, também nos tornamos totalmente impotentes. Dure o quanto durar, mesmo que dure para sempre, essa Era é ‘A Última Era’: pois não há possibilidade alguma que sua *differentia specifica*, a possibilidade de nossa auto-extinção, termine jamais – exceto pelo próprio fim.²⁰

²⁰ ANDERS, Gunther. *Teses para a Era Atômica*, grifo meu. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html>. Data de acesso: 09/09/2024.

Assim nos escreve Günther Anders no atestado teórico do nascimento da Era Atômica, publicado em 1960 no *Berliner Hefte*: as *Teses para a Era Atômica*. Ainda que tais teses de Anders alcancem consequências para além de um ou outro agrupamento de criaturas humanas – uma vez que explicita a amplitude planetária deste novo tempo do mundo –, nos limites do âmbito arquitetônico e urbano a era atômica inaugura um evento até então inaudito: a *aniquilação instantânea de uma cidade construída ao longo de séculos*, pareada à morte de seus habitantes, tal como testemunhado em Hiroshima. Um evento tornado tanto mais possível quanto mais se acentua a potência destrutiva dos artefatos nucleares inventados pela criatura humana.

Para Anders, com a bomba atômica, a técnica alcançou, a rigor, um *estado inimaginável*, ante o qual as criaturas humanas tornam-se utopistas invertidos. Isto é, ao invés de utopistas, incapazes de produzir o que imaginam, nos tempos que correm as criaturas humanas estão incapazes de imaginar o que produzem. Tal defasagem entre imaginação e produção, Anders a nomeia por *discrepância prometeica*. Enquanto um Prometeu que não é senhor de seu fogo, a criatura humana passou a ser ameaçada pela técnica opaca ao domínio que um dia imaginou ter. Não porque a imaginação se encontra regredida ou algo do gênero, mas antes porque a técnica alcançou o inimaginável - a zona supra-liminar da imaginação, segundo Anders, isto é, o além-muros do imaginável. Em seus efeitos colossais, fez-se irrepresentável, alcançando assim as raias de um sublime deveras nefasto²¹.

Contudo, a discrepância notada por Anders na Era Atômica não esperou pela bomba para encontrar o seu conceito. Três décadas antes da publicação das teses e quinze anos antes das explosões em território japonês aparecera sob o mesmo termo pela pena de Walter Benjamin - primo de Anders²² - no contexto de suas *Teorias sobre o fascismo*

²¹ Se noutros tempos, com Kant ou Longino, o sublime encontrou suas imagens típicas em fenômenos naturais de grande magnitude – a erupção de um vulcão, uma avalanche ou uma tempestade provocada por um ciclone –, em nossa era as rosas fumígenas produzidas por bombas e mísseis competem com os desastres naturais enquanto imagens da destruição. Ou, no pior dos casos, tais artefatos do fim tornaram-se elementos determinantes para a ordem de tais desastres, uma vez encarados conexamente ao universo técnico mobilizado em sua produção.

²² Quando indagado em entrevista sobre suas trocas com Benjamin quando do exílio de ambos em Paris, Anders responde: “Benjamin não era para mim parte do círculo de Adorno, ele era antes meu primo. Não posso dizer que tenhamos filosofado um com o outro em Paris. Pois em primeiro lugar nós éramos antifascistas, em segundo lugar, antifascistas e, em terceiro lugar, antifascistas – pode ser que, além disso, tenhamos filosofado. Vocês imaginam errado a emigração se acreditarem que nós tínhamos tempo para sentar e especular.” Tal entrevista consta em uma coletânea de entrevistas citada por Felipe Catalani, tradutor e pesquisador brasileiro de sua obra. Cf. ANDERS, Günther *apud* CATALANI, Felipe. *A inocência*

alemão²³. E bem como o escrito de Anders, aquele de Benjamin manifesta-se assombrada pelos horrores da técnica revelados na guerra enquanto cena de aparição da discrepância - no caso de Benjamin, a partir da guerra mecânica de trincheiras seguida pela guerra química, testemunhadas anos antes de seu escrito. Em um primeiro momento, tal escrito de Benjamin se propõe uma resenha da coletânea *Guerra e Guerreiros* [*Krieg und Krieger*], organizada por Ernst Jünger, outrora um jovem herói das tropas alemãs. Entretanto, o alcance do escrito vai muito além do comentário sobre uma publicação, ou antes, faz do comentário uma estratégia de cartografia das tendências fascistas, se ancorando na correlação entre a guerra e a discrepância, ou entre o uso da técnica e respectiva elucidação dos efeitos deste uso.

Ou seja, tanto para Anders quanto para Benjamin, o tema da discrepância ganha ainda mais sentido e relevo no interior de um debate sobre a guerra. Os próprios autores do livro resenhado por Benjamin reivindicam algum reconhecimento do fenômeno, segundo uma citação tomada por Benjamin sem atribuição de autoria: a guerra “escapa à economia regida pela razão; na sua razão há qualquer coisa de inumano, desmedido, gigantesco, algo que faz lembrar um *processo vulcânico*.”²⁴ Mas ao contrário de uma posição rendida às tentações do sublime sugerida na imagem do processo vulcânico, Benjamin busca uma mínima figuração do que se passa nos limites de manejo da técnica pelas criaturas humanas, e o faz abrindo o ensaio, em seu primeiro parágrafo: “Podemos afirmar que a guerra imperialista, no que tem de mais duro e mais fatídico, é determinada pela *discrepância gritante* entre os *meios de que dispõe a técnica*, por um lado, e um *mínimo esclarecimento moral desses meios*, por outro lado.”²⁵

perdida das forças produtivas: O progresso das armas e as origens da “discrepância prometeica” (Walter Benjamin, Günther Anders) In: Limiar, v.9, n.17, 2022.

²³ O texto *Teorias do fascismo alemão* trata-se de um ensaio escrito em 1930, à sombra da escalada do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) ao poder em paralelo ao franco desmantelamento da assim chamada República de Weimar. República constituída tanto na esteira do da rendição alemã aos Aliados ao fim da Grande Guerra, quanto na via aberta pelo combate ao levante espartaquista por meio das *Freikorps*, forças paramilitares que prefiguram a vindoura SS. Ao longo dos anos vinte, Benjamin acompanhou a ascensão do NSDAP liderado por Hitler desde 1921, assim como esteve diante de seus olhos a cena hiperinflacionária e pauperizante – tão bem documentada em *Berlin Alexandrplatz* de Döblin -, que deslocaria a base de apoio proletário do partido social-democrata até a sustentação popular do programa nazista, crucial ao encaminhamento de Hitler, líder do NSDAP, à chancelaria em 1933.

²⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.114.

²⁵ Idem. p.111.

Com a destruição que provoca, a guerra mostra que “a realidade social não amadureceu o suficiente para transformar a técnica em um órgão seu e que a técnica não era suficientemente forte para dominar as forças elementares do social”²⁶. Logo, em condição desintegrada da realidade social, a técnica desenha um domínio autônomo com o qual aquela realidade interage, mas que em hipótese alguma domina, uma vez que sequer é capaz de contornar os limites da técnica, para daí concebê-la em seus graus. Simultaneamente, uma técnica autônoma não é suficiente para, e tampouco se orienta no sentido de dominação da realidade social que, sem saber, fez da técnica seu *monstro e motor*²⁷. Neste quadro, a guerra não se restringe à condição de contexto ocasional da aparição da discrepância, mas antes é o destino e a figura exemplar dos excessos da técnica, vigente no mais trivial cotidiano acompanhado de máquinas insondáveis – do forno ao *pager*. As criaturas não são mais capazes de sondar o que fazem, embora ainda o façam: nós, *filhos de Eichmann*.²⁸

Tome-se um exemplo privilegiado por Benjamin: a guerra química, “a pura guerra de agressão na sua forma mais radical”²⁹, cujo sopro da morte silenciosa e massiva pede por uma reformulação das categorias mesmas que orientam a conceituação da guerra. “A guerra química (...) promete dar à guerra do futuro uma fisionomia que acabará definitivamente com as categorias militares tradicionais, privilegiando as desportivas”³⁰, uma vez que a guerra química tem suas ações regidas sob o signo dos recordes. Nesta competição, seria tarefa das nações pôr a prova seus atributos militares; todavia, na guerra química o destino dos atributos não seria exatamente louvável, pois “basear-se-á em

²⁶ Idem. p.111.

²⁷ Mais à frente veremos como a metáfora da técnica enquanto um *Frankenstein* serve a Benjamin para este encontro entre o monstruoso e o maquinal.

²⁸ Aludo ao livro *Nós, filhos de Eichmann*, de autoria de Günther Anders. Neste texto, Anders não cede em estender a genealogia do pequeno burocrata feita por sua companheira Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*, cujo tema do sujeito neutro aos processos da máquina burocrática se estende a inúmeros outros domínios da técnica, onde tal neutralidade figura e refigura a alienação que marca a discrepância entregue à banalidade. Tal tema pode ser encontrado sob uma visada afinada na leitura que Benjamin realiza d’O *Processo* de Kafka. Para tanto, cf. ANDERS, Günther. *Nós, filhos de Eichmann: carta aberta a Klaus Eichmann*. São Paulo: Elefante, 2023; BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte* In: *Magia, técnica, arte, política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp.147-178. KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.111.

³⁰ Idem. p.113.

recordes de extermínio e estará ligada a níveis de risco elevados ao absurdo.”³¹ Riscos cujo horizonte insondável sugere, mais uma vez, o trabalho do motor da discrepância no interior de uma guerra ausente de compromisso com a escala de seus atos.

Tais questões tematizadas pela guerra química em 1930, desdobram considerações feitas cinco anos antes por Benjamin, no ensaio *As armas do futuro*³², centrado nesta inaudita forma do conflito. Neste escrito encena uma experiência de pensamento ao redor de um ataque químico das forças aéreas francesas à Londres como retomadas pelo autor segundo simulações realizadas pelo correspondente de guerra norte-americano William Gunn Shepherd. Segue a longa citação, a qual vem dar concretude à discrepância:

A França possui hoje 2.500 aeronaves no serviço ativo à paz; há mais na reserva. A tonelagem total das forças aéreas francesas, dependendo da altitude de voo, comporta entre seiscentas e 3 mil toneladas. Shepherd põe Londres como alvo. O centro de Londres, sede de todos os institutos vitais do império britânico, cobre quatro milhas quadradas inglesas. Para se tornar inabitável por vários meses, essa área exige a aplicação de 120 toneladas de sulfeto de dicloroetila, o gás mostarda. Considerando que sobre esse território podem voar ao mesmo tempo – dentro da mesma camada atmosférica, naturalmente – no máximo 250 aviadores, cada um deles carregando pelo menos 250 quilos, e que este esquadrão despeje uma tonelada por minuto, o coração do Império mundial britânico – sempre de acordo com a abordagem de Shepherd - terá parado de bater após dois minutos.³³

E segue com o comentário: “O aspecto problemático destas exposições é que a fantasia humana se recusa a acompanhá-las, e justamente a monstruosidade do destino ameaçador se torna um pretexto para a inércia mental.”³⁴ O argumento não é estranho ao que se encontra mais à frente em *Teorias do fascismo alemão*. Se em *As armas do futuro* a discrepância não se diz, sem sombra de dúvida se mostra. Benjamin guia o leitor até a posição de *testemunha da discrepância* na medida em que o faz constatar os limites de sua imaginação em conceber a destruição da capital britânica.

³¹ Idem. p.113, grifo meu.

³² Texto publicado em 1925 por Benjamin, mas igualmente atribuído a química Dora Kellner, então sua esposa.

³³ BENJAMIN, Walter. *As armas do futuro* In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. pp.70-71. Este experimento imaginário e outros podem ser encontrados em um célebre livro de memórias publicado por Shepherd em 1917, documento precioso para as sugestões teóricas provocadas na geração de Benjamin pelo testemunho da Grande Guerra realizado da parte de Shepherd junto às tropas dos Aliados. Para mais, cf. SHEPHERD, William Gunn. *Confessions of a War Correspondent*. New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1917.

³⁴ Idem. p.71

Logo, a discrepância não é um privilégio funesto da era atômica, cujos pés atolam-se no brejo radioativo de uma corrida armamentista de fisionomia nuclear à espera de seu evento culminante. No umbral de saída da Primeira Guerra, o horizonte de desdobramento da guerra química media o limite do assombro de Benjamin, mal suspeitando da escala do salto da técnica nas duas décadas vindouras. Em *As armas do futuro*, anunciava-se o paradigma espectral da guerra, nomeadamente expresso no uso do gás mostarda e do *levisit*, contra o qual as máscaras de gás figuradas por Otto Dix são simplesmente ineficazes. Expõe Benjamin:

(...) a guerra de gás, que vem dos ares, representará um risco literalmente de ‘tirar o fôlego’, em que esse termo assumirá um sentido até agora desconhecido. Porque sua peculiaridade estratégica mais incisiva reside nisto: ser a forma mais pura e radical da guerra ofensiva. (...) Por conseguinte, o ritmo do conflito bélico vindouro será ditado pela tentativa não só de defender-se, mas também de suplantar os terrores do inimigo por terrores dez vezes maiores.³⁵

Soldados avançando após ataque de gás [Sturmtruppe geht unter Gas vor] da série A guerra [Der Krieg].

Otto Dix, 1924.



Fonte: *Leicester's German Expressionist Collection*. Consultável em: <https://www.germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/otto-dix/stormtroopers-advancing-under-gas/>. Data de acesso: 24/09/2024.

³⁵ Idem. p.69.

Ditada pelo suplante do terror por outro terror, a corrida bélica engendra a continua atualização dos recordes da destruição mediante os progressos da técnica enquanto motor que paradoxalmente acelera enquanto gira em falso, fazendo da guerra uma válvula de escape aos excessos da técnica. E outros terrores não tardaram em atualizar os cômputos fatais da química mobilizada para a morte. Para além dos episódios aos quais atentava Benjamin em *As armas do futuro*, sabe-se bem dos destinos do gás: após os tons ocres da Grande Guerra, em 1941 a morte veio soprada ao sabor do gás *Zyklon-B*, formulado e sintetizado em 1917 pela *IG Farben*, indústria química cuja sede projetada por Hans Poelzig restava na cumeeira das pepitas do alto funcionalismo alemão. Ou seja, em menos de duas décadas o uso do gás seria deslocado das trincheiras para o interior de edifícios.

À maneira de um Robert Oppenheimer, cujo projeto da bomba inauguraria a era atômica em Los Alamos, do outro lado do Atlântico, o arquiteto Fritz Ertl³⁶ - formado sob as lajes da Bauhaus-Dessau de Gropius - coordenou do princípio ao fim (1940-1943) uma equipe de arquitetos responsável pelo projeto do campo de Auschwitz-Birkenau, onde milhões de criaturas foram aniquiladas ao sabor do gozo tétrico de um punhado de fascistas. Da infraestrutura dos fornos do crematório de corpos até os detalhes das colunas de introdução pelas quais desceriam os cristais de *Zyklon-B*, penas correram para solucionar em projeto um extermínio massivo de populações à altura dos sufocantes pesadelos de Benjamin. Lembrem-se: *as máquinas operadoras do holocausto foram antes de tudo obras da arte edificatória*. Giorgio Agamben, desde muito ocupado com o campo enquanto paradigma de governo de nossa época³⁷, não poupou comentários a este feito grandiloquente da cultura arquitetônica ocidental. Em uma conferência proferida no auditório da Faculdade de Arquitetura de Roma *La Sapienza* em 2018, interroga:

(...) como é possível que arquitetos, cuja seriedade é indubitável, tenham podido projetar um edifício onde de forma alguma teria sido possível sentir-se em casa, isto é, *habitar*?

³⁶ Após seu reingresso no partido Nacional-Socialista em 1938, Ertl passou a integrar a divisão de construção da *SS-Waffen* até chegar ao posto de diretor da Administração Geral de Edificação [*Zentralbauverwaltung*].

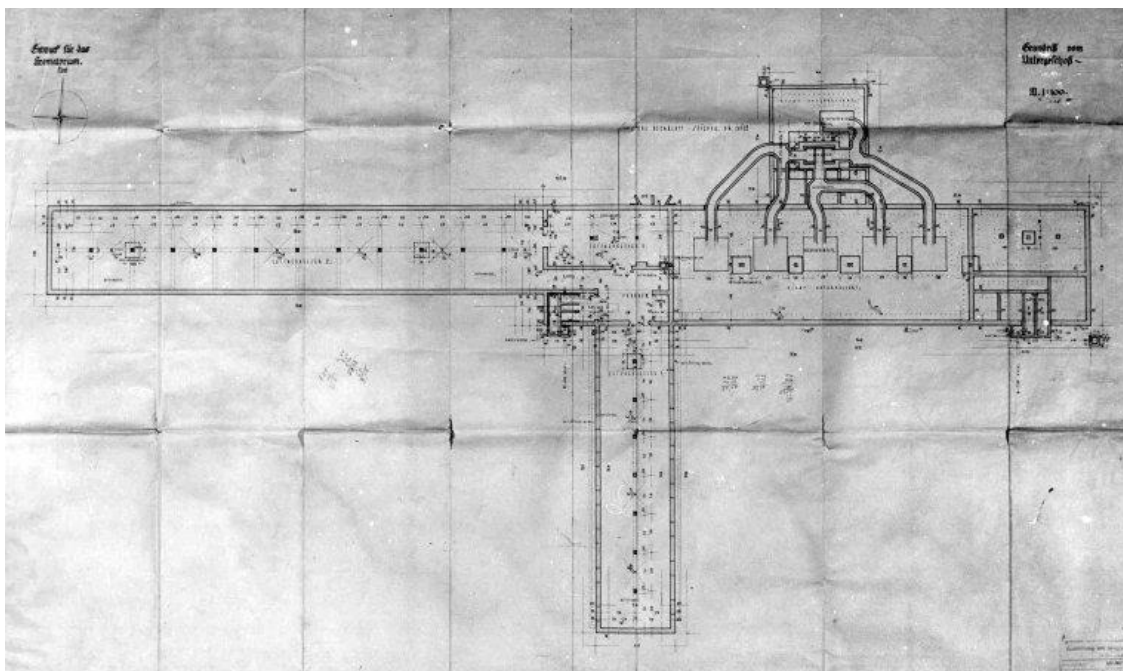
³⁷ Para tanto, cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é um campo?* In: *Meios sem fins: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017; Idem. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

*O que pode ser uma arquitetura que se funda sobre a impossibilidade da habitação? Esta é a pergunta que vim lhes colocar.*³⁸

As cinco câmaras e crematórios foram projetadas à semelhança das casas de banho dos campos, de uma tal maneira a levá-los a intuir que eram levadas até um raro momento de sua vida condenada quando, em realidade, despiam-se para a morte. Tome-se o exemplo do *Krematorium II*, cuja planta do subsolo documenta-se em uma prancha abaixo, seguida de um conjunto de plantas e elevações – ambos documentos da divisão de construção da SS. No térreo, apenas uma ala cujo extremo abrigava o acesso da massa de corpos vivos, então despidos segundo orientação de oficiais para assim descer por uma escada ao subsolo da instalação. Em uma de suas alas tomava-se um banho através de chuveiros instalados no teto, e de lá os corpos seguiam até a ala central, supostamente uma câmara de secagem. Quando ali encerrados, oficiais introduziam os cristais de *Zyklon-B* por canaletas verticais, cuja temperatura de 27° C aquecia a câmara na medida em que levava os cristais ao estado vaporoso para, enfim, difundirem a morte. Após algumas horas, os cadáveres eram carregados por membros do *Sonderkommando* até a terceira ala do subsolo, o crematório, na qual entravam mortos para sair reduzidos às cinzas em cinco grandes fornos. Dali, recolhia-se a carne incinerada em carrinhos de mão também manejados por membros do *Sonderkommando* até um depósito de lixo do campo - corpos de encampados carregados por encampados. Para envelopar o processo, longas vedações de alvenaria aparente e uma simpática torre, ou melhor, uma chaminé coroada por aberturas que se passavam por janelas e um telhado – auge da sistemática dissimulação do horror.

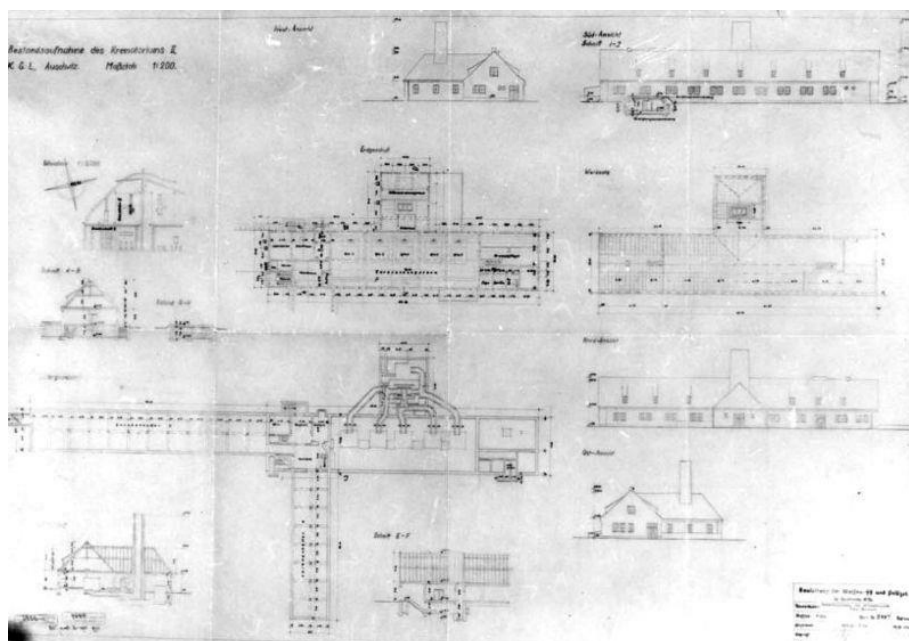
³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Habitar e construir*. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2019. p.5. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2019/11/caderno96-agamben.pdf>. Data de acesso: 12/10/2024.

Krematorium II. Planta do subsolo. Desenho 932 de 23 de Janeiro de 1942.



Fonte: *The Holocaust History Project*. Consultável em: <https://phdn.org/archives/holocaust-history.org/auschwitz/pressac/technique-and-operation/pressac0505.shtml>. Data de acesso: 22/09/2024.

Plantas, cortes e elevações do *Krematorium II*.³⁹



Fonte: *Wikicommons*. Consultável em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KrematoriumII-Auschwitz-konstr-plan.jpg>. Data de acesso: 22/09/2024.

³⁹ Fonte: *Wikicommons*. Consultável em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KrematoriumII-Auschwitz-konstr-plan.jpg>.

Nesta progressão entre os ambientes do programa de atividades, a configuração do *kreamtorium* adequa-se a um estrito fluxograma próprio a operação de extermínio, cujo trajeto inicia na contenção de corpos vivos, passa pelo extermínio das suas vidas em uma segunda contenção, e finda na aniquilação dos corpos mortos. Na trilha das armas sondadas por Benjamin, as câmaras de gás e crematórios projetados por rebentos da Bauhaus revelam a realização da arquitetura enquanto *dispositivo de gestão do extermínio* mediante o manejo projetual de premissas funcionalistas.⁴⁰

Do começo ao fim, um aparelho de execução pelo qual as forças alemãs instituíam e mantinham a ordem do Terceiro Reich ao atualizar calculadamente o poder sobre a vida e a morte. E se arquitetos foram capazes de projetar o inimaginável, certamente o problema vai muito além dos muros que limitam suas práticas, uma vez que estão integradas no quadro geral da discrepância que move a técnica em nossa era. Tal como se fez possível aniquilar os edifícios de uma cidade, na era atômica a arquitetura também se fez *meio do extermínio e da aniquilação*.⁴¹

Em sua visita ao campo de Auschwitz-Birkenau no ano de 2011, Georges Didi-Huberman toma posição diante de alguns renques de tijolos de uma construção abandonada, próxima a um bosque de bétulas visíveis por entre fios de arame farpado. Toma notas, saca uma imagem e com isso, coloca-nos diante da barbárie. Mais precisamente, diante das fundações do *Krematorium V*, abandonado após uma explosão apressada da edificação que testemunhara uma parcela representativa do extermínio, do crematório restaram as fundações registradas em texto e imagem por Didi Huberman, o

⁴⁰ Para mais acerca do circuito de morte projetado por arquitetos e engenheiros do Reich nos campos, cf. KATZ, Eric (org.). *Death by Design: Science, Technology and Engineering in Nazi Germany*. New York: Pearson Education Inc., 2006; PRESSAC, Jean-Claude. *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*. New York: Beate Karsfeld Foundation, 1989; VAN PELT, Robert. *The Case for Auschwitz*. Bloomington: Indiana Press, 2002.

⁴¹ Proponho como ponto de partida de uma tarefa histórica à altura dos impasses de nosso tempo, assumir que o ovo da serpente fora botado há muito: desde Vitrúvio - devoto edificador do império de Augusto ao qual dedica o seu tratado e *aedis* integrante das tropas imperiais - a arquitetura firmou uma aliança com o direito a execução para algo balbuciar sobre a construção. Isto se observa nas considerações de Vitruvius sobre as *máquinas de guerra*, presente do capítulo 10 ao 16 do Livro X do tratado, onde o fantasma do extermínio aparece à olhos vistos no seio da arquitetura desde a descrição das máquinas, dos procedimentos para sua construção e uso, até o delineamento de estratégias de manejo adequadas destas em campo de batalha conforme a circunstância. E se este é o fantasma arcaico que assombra a arquitetura desde a mais longínqua fonte de sua tratadística, crucial aos desdobramentos posteriores tocados pela tradição ocidental, logo, para fazer justiça ao seu objeto cabe encará-la a sombra desta profecia teórica desde lá ancorada em sua prática – profecia tanto mais sugestiva quanto mais acelera o tempo. Para tanto, cf. VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2019. pp.514-544.

qual herdando o legado benjaminiano de exame da arquitetura afronta a hodierna Auschwitz feita museu de cultura e sugere: “*todo lugar de cultura é também um lugar de barbárie.*”⁴²

Pousados os olhos novamente sobre *As armas do futuro*, um índice sobre o caráter vindouro dos lugares por vir: anuncia-se o território da guerra vindoura, cujo campo de batalha não terá lugar senão nas metrópoles em um planeta a ser coberto pela urbanização. “A guerra vindoura terá um *front* espectral. Um *front* que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, para suas ruas, diante da porta de cada uma de suas casas.”⁴³ Profecia realizada em uma Hamburgo com maior parte do território reduzida a pó pelas forças aéreas britânicas, mas também no encerrar da Segunda Guerra com a destruição de quarteirões de Londres com os mísseis V-2 – projetados por Wernher von Braun e fabricados primeiramente nas instalações da ilha de Peenemünde, e posteriormente pelos prisioneiros do campo de concentração de Mittelbau-Dora -, ou ainda mais com o crescente assombro da aniquilação urbana outrora consumada pelo par *Little Boy* e *Fat Man*.

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017. p.22.

⁴³ BENJAMIN, Walter. *As armas do futuro* In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. p.69. Tese facilmente testemunhável da faixa de Gaza e Beirute até Donetsk e Lugansk.

2.2. A cidade conflagrada

Seja além ou aquém dos muros da cidade, “Hoje a guerra não se faz, *administra-se*”⁴⁴. E quanto a isso, cai bem a imersão numa experiência concreta, onde o planejamento urbano se mostrou um *meio de administração da guerra*: a assim chamada Haussmanização de Paris. Com ela, busco mostrar como a tese benjaminiana da metrópole como cenário da guerra, e particularmente de uma guerra civil, manifesta sua exata concretude no objeto histórico sobre o qual Benjamin se detinha quando da escrita das *Teorias sobre o fascismo alemão*, a saber, a Paris do século XIX. Vínculo de natureza crucial para a tarefa do historiador materialista, cujo interesse por um objeto está marcado por seu sinal de atualidade, isto é, pela *atuação do objeto histórico no tempo presente*. E assim sendo, nada mais justo do que a consideração benjaminiana segundo a qual “Os acontecimentos que cercam o historiador, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito em tinta invisível.”⁴⁵ Neste caso, a história da capital do século XIX atuava em correspondência no presente de Benjamin, o presente avassalado pelo fascismo, cuja atualidade assombra a qualquer criatura sensível a ameaça hodierna de ascensão de fantoches da extrema direita aos aparelhos de Estado e sua parafernália de governo das populações.

Para investigação desta leitura, me volto ao vasto arquivo de trabalho que configura a *Obra das Passagens* [*Passagen-Werk*]⁴⁶, uma investigação pormenorizada da

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.116.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.788.

⁴⁶ A *Obra das Passagens*, doravante referenciada como *Passagens*, trata-se de um trabalho iniciado em 1927 com Franz Hessel com intuito de escrever um ensaio para uma revista sobre as galerias de Paris a se chamar *Passagens: uma Feeria Dialética*. O primeiro esboço de tal escrito encontra-se no documento *Passagens*, redatado pelo verão ou outono de 1927. Em uma fase mais avançada, Benjamin nos apresenta o arquivo *Passagens Parisienses <I>*, um arquivo de notas já segmentado em fôlios que seria utilizada como base a construção das *Notas e Materiais*, a qual inauguraria o terceiro e mais longo momento da pesquisa. Mas antes deste momento, há indícios de que Benjamin ainda tensionava consumir o ensaio, selecionando e retrabalhando algumas notas em *Passagens Parisienses <II>*. E ainda deste período consta um último escrito, *O anel de Saturno ou Sobre a Construção em Ferro*, o qual estende motivos do documento *Passagens*. Não entrarei na inesgotável e bizantina discussão sobre a forma final intencionada por Benjamin para o texto – discussão cujo objetivo aparenta insondável por princípio, uma vez que supõe transponível a defasagem hermenêutica entre a escrita e a leitura, além de apostar na curiosa operação de atribuição de um valor intencional a certas passagens em detrimento de outras que as contradizem. Mais justo seria assumir a evidente flutuação das posições de Benjamin quanto ao projeto. Assim sendo, tanto dispense comentários, quanto indico alguns estudos à respeito. Para tanto, cf. BUCK-MORSS, Susan.

Paris oitocentista levada por Benjamin de 1927 a 1940, particularmente intensificado durante seu exílio parisiense a partir de 1932, quando emigra de Berlim após a ascensão de Hitler à chancelaria. O arquivo de trabalho, chamado *Notas e Materiais* pelo editor Rolf Tiedemann, é composto de trinta e seis fólios votados a inúmeros assuntos: da história da *bohème* e seus conspiradores às catacumbas parisienses, passando pelos tipos de iluminação das ruas, ao exame dos interiores burgueses, dos cafés parisienses e seus espelhos, da construção em ferro e das vedações em vidro, até o exame de figuras da urbe parisiense como o pintor, a prostituta e o *flâneur*, para não contar com um fólio de caráter epistemológico, no qual se desenham os procedimentos e conceitos da *história materialista*⁴⁷. Por hora, me deterei tão só em alguns poucos aspectos da leitura benjaminiana da Haussmanização e das insurreições que lhe precederam, manifestos em notas do fólio *E – Haussmannização, Lutas de Barricadas e a – Movimento Social*, particularmente pertinentes para mostrar os aspectos pelos quais o vínculo entre cidade e guerra civil dá-se a ver. Sem dúvida o fenômeno da Haussmanização e de seus eventos pregressos não se esgota aos poucos aspectos aqui elencados, entretanto não objetio cobrir uma imagem integral deste, e sim salientar poucos e cruciais traços do vínculo entre a metrópole e a guerra na obra de Benjamin.

As duas décadas anteriores à instalação do Segundo Império em 1852 foram talhadas de levantes populares em Paris, dentre os quais os acontecimentos de Julho de 1830 e Junho de 1848 restam consagrados na história das insurreições. Citado por Benjamin, o satirista Auguste Barthélemy pinta em *A Insurreição [L'Insurrection]* uma viva imagem da paisagem parisiense em *Les Trois Glorieuses* de 1830:

Às nove horas, em uma bela noite de verão, Paris – sem lampiões, sem *boutiques*, sem gás, sem veículos – oferecia um quadro único de desolação. À meia-noite, com as pedras do calçamento amontoadas, com suas barricadas, seus muros em ruínas, suas mil carruagens atoladas na lama, seus *boulevards* devastados, com suas ruas negras e desertas,

Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002. pp.25-71. TIEDEMANN, Rolf. *Introdução à edição alemã* (1982) In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp.13-45. BOLLE, Willi. *História como construção. Gênese e recepção da Obra das Passagens* In: *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994. pp.49-60. Idem. *Nota introdutória a Materiais para o livro-modelo das Passagens (o Baudelaire)* In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp.1513-1520; SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp.133-223. WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. pp.89-143.

⁴⁷ Para consultar os temas expostos, cf. respectivamente os fólios V (pp.983-1007); C (pp.163-193); T (pp.921-933); I (pp.361-385); R (pp.881-889); F (pp.269-295); S (pp.891-919); O (pp.809-847); M (pp.701-757); N (pp.759-807) em BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

Paris não se parecia com nada de conhecido; Tebas e Herculano seriam menos tristes: nenhum ruído, nenhuma sombra, nenhum ser vivo, fora o operário imóvel que guardava a barricada com seu fuzil e suas pistolas. Como sangue de tudo isso, o sangue da véspera e a incerteza do amanhã.⁴⁸

Naquela altura de 1830, Carlos X dissolvera a Câmara e suspendera a liberdade de imprensa. Paris foi ocupada por barricadas – alguns registram 6.000 barricadas⁴⁹, outros pouco mais de 4.000⁵⁰ ao longo dos três dias do levante em que a pequena burguesia se aliou aos proletários. Os acontecimentos encerraram com a Restauração Francesa e o retorno dos Bourbon a Paris, ao levar Carlos X a abdicação do trono, o qual seria ocupado por Louis Philippe I, o então chamado *rei burguês* dada a produtiva aliança entre o monarca e a burguesia.

Passam-se dezoito anos e o endurecimento gradual da Monarquia de Julho contra as oposições republicanas por um lado, bonapartistas por outro, além do pouco trânsito com insatisfação do proletariado, anuncia o fim do reinado, consumado a partir da insurreição popular de fevereiro de 1848 e seu meio milhar de mortos. Sob pressão, Louis Philippe I abdica e inicia-se a breve Segunda República com sua Assembleia Nacional Constituinte, palco dos conflitos sociais cuja instabilidade quanto a contemplação das demandas proletárias faz eclodir em junho uma revolta de grande escala, logo após o fechamento das Oficinas Nacionais. Se desta vez não passavam de 400 barricadas⁵¹, estas contavam com cerca de 50.000 insurrectos⁵², diante de uma repressão que, mobilizada ao limite, dispunha de menos de um décimo dos insurrectos – 3.000 homens da força de segurança e 1.500 agentes policiais⁵³ comandados por Louis-Eugène Cavaignac, então ministro da guerra ao qual fora concedido poderes ditatoriais pela Assembleia, do que resultou mais de mil mortos e de dez mil condenados.

Selada a revolta popular, o desfecho viria com a varredura de qualquer abertura democrática, mesmo com a promulgação da Constituição de 1848. Pois a Segunda República sofreria um contragolpe em menos de quatro anos: eleito presidente um mês após a promulgação da constituição republicana, Luís Bonaparte dissolve a câmara e

⁴⁸ BARTHÉLEMY, Auguste *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp.1183-1184.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.226.

⁵⁰ GRANDSAGNE; PLANT *apud* BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.251.

⁵¹ MALET; GRILET *apud* BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.1132.

⁵² BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.1180.

⁵³ Cf. HALÉVY, Daniel *apud* BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.983.

promulga uma nova constituição entre dezembro de 1851 e janeiro de 1852, e com base nesta nova carta decreta o Segundo Império ao apagar das luzes do mesmo ano, alçando-se ao posto de Imperador da França enquanto Napoleão III. Instala-se o Segundo Império, sob o qual Paris foi radicalmente reconfigurada; mas antes aos levantes, estopins deste processo.

“Em 1830, utilizavam-se cordas, entre outros apetrechos, para a construção das barricadas”⁵⁴, cujas estruturas compostas pela sobreposição e amarração atravessada de elementos de madeira – vergas, cadeiras, mesas, etc – decantava da astúcia construtiva de proletários honrosos de sua tradição tectônica: a antiga tradição aldeã de Paris, a qual atualizava-se em seu século XIX, dando expressão a uma Paris de outrora - a Paris antiga - na barricada⁵⁵. Mas por aí os proletários amotinados não bastaram; também tomaram cá ou lá elementos que, a despeito da tradição, compareciam como valiosos ao exercício da referida astúcia, subvertendo desta forma seu valor. Segundo a *Histoire de Paris* dos historiadores Lucien Dubech e Pierre D’Espezel – fonte fartamente citada por Benjamin -, sabe-se que a “guerra das ruas era aí [em 1830] de uma facilidade deplorável, bastava arrancar o calçamento, amontoar os móveis das casas vizinhas, as caixas do merceiro; se necessário, um coche que passava era detido, oferecendo-se galantemente as mãos às damas.”⁵⁶ Na falta de coches, fazia-se uso dos ônibus: “Desatrelavam-se os cavalos, solicitava-se aos passageiros que descessem, os ônibus eram tombados e içava-se no timão a bandeira.”⁵⁷

O embate entre as tropas e os insurrectos não ofendiam somente por um meio: enquanto do lado dos primeiros pesava a artilharia sobre os segundos – utilizada pela primeira vez em 1830 na batalha de ruas⁵⁸ -, para além da pouca artilharia estes últimos respondiam a ofensiva por meios inusitados, como as pedras arrancadas do pavimento tornadas projéteis⁵⁹. Segundo Benjamin, gravuras de 1830 também registram como “os insurgentes jogam das janelas todo o tipo de móveis sobre os soldados, especialmente durante as batalhas na *Rue Saint-Antoine*.”⁶⁰ Já na altura de junho de 1848, documenta-

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.257.

⁵⁵ Idem. p.173; 176.

⁵⁶ DUBECH, Lucien; D’ESPEZEL, Pierre *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.241.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.231.

⁵⁸ Cf. Idem. p.255.

⁵⁹ Cf. Idem. pp.250-251.

⁶⁰ Idem. p.249.

se a fabricação de projéteis por mulheres e crianças⁶¹, mais particularmente de um tipo que não podia ser retirado dos ferimentos, pois atravessava a carne com arames transversais ao eixo do projétil. Além, disso contam-se de algumas práticas mais excêntricas: o derrame de óleo fervente e água escaldante do topo da barricada sobre as tropas ou até o uso de bombas de pressão detrás das barricadas para projetar ácido sulfúrico⁶². Balas, pedras, móveis e outros projéteis eram os meios porventura precários, mas eficientes, do combate entre insurrectos e forças repressivas.

Contudo, qualquer suposta defasagem entre a ofensividade dos meios poderia não ser suficiente ao controle das rebeliões em ocasiões por vir. Se as barricadas foram erigidas tais quais, muito disto se deu em virtude do arruamento parisiense de então, cujas vielas estreitas ofereceram condições favoráveis para a construção e manutenção destes diques precários e, não obstante, desfavoráveis para a repressão do combate. De 1830 a 1848, tanto a intensidade da repressão quanto a sofisticação da tectônica e do uso das barricadas se acentuaram, a exemplo de barricadas da Insurreição de Junho que contavam com fossas e seteiras⁶³.

Pouco após se auto-proclamar imperador, Luís Bonaparte elencou em 1853 a figura de Georges-Eugène Haussmann a ocupar o lugar de Prefeito de Polícia de Paris para, enquanto tal, orientar a tarefa de remodelação urbana da metrópole. Dentre as diretrizes, a contenção dos conflitos a ameaçar o bom andamento dos interesses da nação, o qual encontra seu paradigma em um memorando de Haussmann: “Rasgar uma avenida através deste bairro onde costuma haver baderna.”⁶⁴ Dito e feito. Em pouco tempo, bairros e vielas passaram a ser destruídos para uma reconfiguração radical da malha urbana, como nos retrata a leitura de Jules Simon das *Memórias do Barão Haussmann* [*Mémoires du Baron Haussmann*]:

Ele demoliu bairros inteiros; poder-se-ia dizer cidades inteiras. Ora era uma Rua que se criava, ora uma Avenida ou um Boulevard. Ora uma Praça, um Square, uma Via de passeio. Fundava Hospitais, Escolas, Grupos de escolas. Trazia-nos um rio inteiro. Perfurava esgotos magníficos.⁶⁵

⁶¹ ENGLÄNDER, Sigmund *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. pp.1131-1132.

⁶² Idem. p.1131.

⁶³ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.1132.

⁶⁴ HAUSSMANN, Georges-Eugène *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.226.

⁶⁵ SIMON, Jules *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.235.

Dentre inúmeros aspectos da Haussmannização, Benjamin salienta uma das tendências construtivas do processo, inclinado para configurações espaciais que acentuavam a *comunicação* e a *circulação*⁶⁶. Dentre tais configurações, as passagens enquanto capilares de circulação peatonal no labirinto das vielas de Paris configuram nos princípios do século XIX o antecedente arquitetônico desta tendência, cujo princípio do declínio coincide com as obras executadas sob a ordem de Haussmann. Dos últimos anos do século XVIII, a *Passage des Panoramas* e a *Passage du Caire*, a primeira como expressão de um modelo da visualidade expansionista do Primeiro Império, e a segunda um marco comercial das expedições napoleônicas ao Egito e das consequentes modas egípcias dos xales na Paris da primeira metade do XIX; de 1822, a *Passage de l'Opéra*, cuja frequência surrealista narrada por Louis Aragon em *O camponês de Paris* [*Le paysan de Paris*] disparou o interesse de Benjamin por estas configurações arquitetônicas já então antiquadas; ou a *Passage Vivienne*, construída em 1823 diante da vindoura *Bibliothèque Nationale de France* de Henri Labrouste, antro dos estudos de Benjamin neste período.

⁶⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.233.

Passage du Caire. Eugène Atget, c.1900.



Fonte: *Musée Carnavalet*, Histoire de Paris. Consultável em:

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/interieur-du-passage-du-caire-2eme-arrondissement-paris#infos-principales>. Data de acesso: 05/08/2024.

Todavia, o exemplo canônico de espaços abertos com acentos comunicativos e circulatórios são, evidentemente, os *boulevards*, avenidas caracterizadas por largos passeios e igualmente largas caixas de rua: artérias viárias cujo desenho retilíneo ao modo da *Rue de Rivoli*⁶⁷ trespassaram sem volta a malha urbana labiríntica da Paris medieval. Embora o *boulevard* não seja uma tipologia circulatória inaudita até os dias de Haussmann, presentes em Paris pelo menos desde o reinado de Louis XIV, foram os planos daquele a tornar o *boulevard* uma tipologia viária instituinte da vulgata imaginária da malha urbana parisiense.

⁶⁷ Para além do desenho retilíneo, a *Rue de Rivoli*, em cujos extremos encontram-se a *Bastille* e a *Place de la Concorde*, também expressa um aspecto característico aos *boulevards* abertos por Haussmann: seus extremos monumentais.

Por volta do século XVII, o Muro de Carlos V estava em uma situação precária e, diante deste quadro, começam a consolidar-se no contexto da capital real certas intenções para sua demolição, a qual se realiza nas últimas décadas do século XVII. Os *Grands Boulevards* surgem sobre as antigas linhas do muro, primeiramente à *rive droite*, segundo o plano de Pierre Bullet, de 1675. Neste plano, se desenha um arco contínuo de *boulevards* ao redor dos quatro *arrondissements* centrais dentre os vinte definidos a partir de 1860, quais sejam: *Louvre* (1º arr.); *Bourse* (2º arr.); *Temple* (3º arr.); e *Hôtel de Ville* (4º arr.). Os términos do arco incidem em pontos próximos ao passeio da margem direita do Sena: por um lado, o extremo do *Boulevard Beaumarchais*, onde então se localizava a *Bastille*; por outro, o extremo do *Boulevard des Capucines*, cujo eixo estendeu-se enquanto *Boulevard de la Madeleine* quando da construção da *Igreja de la Madeleine* por iniciativa do Primeiro Império. Um arco de avenidas marcado pela presença intermitente das *Portes*, erguidas sobre as ruínas de alguns portões do muro de Carlos V⁶⁸. Velhas presenças enfatizadas na malha urbana ao centro de rotatórias. Contam entre os *boulevards* planejados por Bullet o *Boulevard Saint-Denis* e o *Boulevard Saint-Martin* em remissão às *Portes* de mesmo nome - projetos da autoria respectiva de Blondel e de seu aluno Bullet -, mas também o *Boulevard des Italiens*, o *Boulevard Bonne-Nouvelle* e tantos outros. As construções dos *Grands Boulevards* seguem durante o reinado de Luís XIV, das últimas décadas do século XVII aos primeiros anos do século XVIII.

Já sob o Segundo Império, são outros os planos dos *boulevards*, ainda que enfatizados por monumentos em seus extremos à maneira daqueles de Bullet. Se tal como os *Grands Boulevards*, os *boulevards* de Haussmann também apresentem nós de alta conectividade, sejam largos em seus passeios e caixas de rua, por sua vez diferem em direcionalidade ao configurarem-se segundo uma ortodoxia das retas na busca de uma aparente unidade da fuga. Assim se dá na maior parte do *Boulevard Saint-Germain*, projetado aos cuidados de Haussmann para completar o circuito dos *Grands Boulevards* à *rive gauche* através de conexões oferecidas pela *Île Saint-Louis* e pelo *Boulevard Henri IV* até o extremo do *Boulevard Beaumarchais*, e pela *Rue Royale* até o extremo do *Boulevard de la Madeleine*. Entretanto, não seria a solução exemplar, tal como o *Boulevard Prince-Eugène* - atual *Boulevard Voltaire*. Conciso no traço, de alta

⁶⁸ Houve *Portes* anteriores às construídas após o plano de Bullet, mas foram sendo demolidas ao longo dos cinco séculos anteriores a demolição do muro. Entre estas, contam-se a *Porte Saint-Honoré*, a *Porte Saint-Antoine*, a *Porte Montmartre* e a *Porte du Temple* à *rive droite*, e a *Porte Saint-Germain*, a *Porte d'Enfer* e a *Porte Saint-Victor* à *rive gauche*.

conectividade, acolhimento de massas e ênfase perspectiva, o *Boulevard Voltaire* configura um eixo que inicia na *Place de la Nation* e encerra na *Place de la République*, em uma visada. Ou o *Boulevard de Sébastopol*, cujo eixo delineia o limite entre o 1º e o 4º *arrondissement*, assim como entre o 2º e 3º *arrondissement*, despenhando um papel crucial à conectividade norte-sul de Paris em articulação ao *Boulevard Saint-Michel* ao sul da *Cité*. E evidentemente, o *Boulevard Haussmann*, cuja abertura acarretaria no século XX a destruição da própria *Passage de l'Opéra*, configuração transversa ao instante de leitura benjaminiano.

Boulevard Saint-Germain. Charles Marville, c. 1853-1870.



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Consultável em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307374>. Data de acesso: 04/10/2024.

Tão bem quanto se atenta para a malha viária rasgada em Paris, Benjamin volta-se sobre outras modalidades conectivas e circulatórias, enfatizadas em suas menções aos estudos de Emile de Labedolière: “As estações ferroviárias são hoje as principais entradas de Paris. Fazer sua comunicação com o coração da cidade por largas artérias é uma necessidade de primeira ordem.”⁶⁹ E segue o comentário de Benjamin, após a citação: “Isto se refere principalmente ao assim chamado Boulevard do Centro (...) hoje Sébastopol.”⁷⁰ – o qual desemboca precisamente na *Gare de l'Est*. Salta aos olhos a ênfase na comunicação entre a circulação interna e externa de Paris, efetivada pelo planejamento de um arruamento em íntima conexão com as linhas férreas e suas estações. Daí a atenção

⁶⁹ DE LABEDOLIÈRE, Emile *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.233.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. op.cit. pp.233-234.

em *Passagens* aos projetos de estações ferroviárias, até particulares comentários sobre as edificações da *Gare du Nord*, *Gare de l'Est*, *Gare Austerlitz* e *Gare St. Lazare*.

No entanto, a relevância da circulação não concernia apenas à agilização da circulação de mercadorias e força de trabalho encarnada na massa proletária. Por estas vias, o governo da circulação atingia também as rebeliões e bairros populares, como se mostra nesta citação do historiador Georges Laronze, registrada no fólio *E*:

Novas artérias fariam comunicar o coração de Paris com as estações e as descongestionaram. Outras [artérias] participariam do *combate travado contra a miséria e a revolução*; seriam vias estratégicas, atingindo os núcleos de epidemias, os *centros de rebelião*, permitindo, com a vida do ar puro, a chegada do exército, ligando, como a rua Turbigo, o governo às casernas, e como o Boulevard Prince-Eugène, as casernas aos subúrbios.⁷¹

Portanto, além da circulação de mercadorias e força de trabalho, o problema para Haussmann tocava igualmente na circulação de tropas desde a centralidade institucional até os extremos dos levantes – um arco (e aqui insisto na letra de Laronze secundado por Benjamin) *do governo às casernas e das casernas aos subúrbios para um combate contra a miséria e a revolução*, há pouco figurado nos levantes e barricadas de 1848 e 1830. Logo, um urbanismo inclinado por uma tendência militar, no qual o governo da circulação era condição para um eficiente governo das rebeliões, tanto mais governáveis quanto mais visíveis e acessíveis aos regimentos e seus polos de comando.

Uma passagem sumária da seção V do *exposé* de 1935, cujo pareamento no título alude a vínculo nevrálgico do problema na Paris do XIX: *Haussmann ou as barricadas*. “A verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era *proteger a cidade contra a guerra civil*. Queria tornar impossível para sempre a construção de barricadas em Paris.”⁷² E Haussmann pretendeu fazê-lo de duas maneiras: ao dificultar que as barricadas fossem erguidas e ao estabelecer ruas que encurtassem o caminho entre os quartéis e os bairros operários⁷³. Para tanto, duas estratégias: o alargamento das ruas e a acentuação de sua conectividade estratégica, isto é, a eficiência do vínculo entre a centralidade do poder e os extremos dos capilares territoriais de suas forças - maquiada sob o *slogan* do

⁷¹ LARONZES, Georges *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.237, grifo meu.

⁷² BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.68, grifo meu.

⁷³ *Ibid.*

*embelezamento estratégico*⁷⁴, termo sugestivo dos laços articulados entre política e estética, mais particularmente do que Benjamin conceitua por *estetização da política* – tema a ser tratado logo mais.

Leia-se no traço de Haussmann: *planejar a cidade contra a guerra civil*. Um tal planejamento orientado pela dissuasão da revolta, também operava com violências sutis: demolições, desapropriações e especulação imobiliária dão a ver a face dissimulada dos conflitos inerentes a luta de classes mediante a manipulação de processos econômicos e o uso interessado dos dispositivos burocráticos. Meios pelos quais reprimia as ofensivas da guerra civil da parte dos insurrectos na medida em que o Segundo Império e a burguesia a perpetravam dissimuladamente, através de procedimentos urbanísticos legitimado pelos dispositivos do direito⁷⁵.

Os trabalhos de demolição de edificações seguiram os processos de planejamento do *artista-demolidor*⁷⁶, para quem “Foi preciso demolir as casas para dar fim a essas Termópilas”, dado que nas estreitas vielas medievais de Paris “Um punhado de insurrectos atrás de uma barricada mantinha em xeque um regimento.”⁷⁷ Fossem estas expulsões e demolições ilegais, como no caso de inúmeros cortiços, ou precedidas por desapropriações, quase vinte mil edifícios foram varridos da cidade – dentre os quais a casa na qual o barão viveu sua infância, nº 55 da *Faubourg-du-Roule* - para abertura de bairros e ruas mais largas, além da edificação de mais trinta e quatro mil edifícios, desde as edificações de pedra com gabarito fixo de seis pavimentos e tipologia definida quanto a regularidade e dimensão das fenestraçãoes ou das varandas no quinto pavimento, até a construção do mercado *Les Halles*, da *Opéra*, da *Place de l'Étoile* e suas doze vias convergentes no Arco do Triunfo, e tantos outros feitos imperiais de Napoleão III – dos esgotos aos monumentos.

⁷⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.239.

⁷⁵ Nesta guerra às escuras que tomou o nome de planejamento, mas também de direito urbanístico, se atesta a vigência ininterrupta da luta de classes e do poder como violência na exata expressão da inversão do postulado de Clausewitz, aprofundado por Éric Alliez e Maurizio Lazzarato na esteira do Pensamento 68: de um lado, Foucault; de outro, Deleuze e Guattari. Se com Clausewitz, a guerra é a continuação da política por outros meios, com estes últimos, a política é a continuação da guerra por outros meios. Para tanto, cf. ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. *Guerras e Capital*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. pp.291-314.

⁷⁶ “Artista-demolidor” trata-se da alcunha atribuída a Haussmann.

⁷⁷ DUBECH, Lucien; D’ESPEZEL, Pierre *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.241.

O motivo das demolições para a reconfiguração de Paris deu ensejo a um acento da especulação através da desapropriação tecnicamente justificada. Sob Haussmann, as desapropriações se tornaram um gênero de negócios⁷⁸ ao redor do qual orbitou uma rede de profissionais – “juízes, advogados, contadores, rentistas”⁷⁹ – em tal medida vasta e ativa ao ponto de a especulação imobiliária conexas às desapropriações tornar-se “a mais importante função vital do império bonapartista”⁸⁰. E inclusa na colossal rede especulativa, uma figura um tanto ilustre: na esteira de Dubech e D’Espezel, Benjamin alude à participação do próprio *préfet de police* no esquema especulativo, registrando uma frase da Sra. Haussmann em um jantar das elites parisienses, cuja ingenuidade alegada ironicamente por Benjamin esconde um gesto crítico: “É curioso, todas as vezes que compramos um imóvel, ali passa um *boulevard*.”⁸¹

Enquanto muitos definham, poucos abocanhavam seu quinhão. E bem sabemos quais corpos padecem quando arrastados pelos jogos da burguesia. Desta brincadeira do Segundo Império, segue uma consequência rigorosamente funcional aos seus intentos: “O aluguel come tudo e se passa fome!”⁸² – registra Barthélemy em 1861. E acerca da matéria, segue o comentário de Benjamin: “as pessoas se alimentam mal, a fim de conseguir pagar os aluguéis, Péladan observa que o século XIX teria forçado as pessoas a assegurar uma moradia, mesmo que fosse às custas da alimentação e do vestuário.”⁸³ Um efeito mais do que evidente do *hasard* especulativo que ficou sem trégua sobre as vidas dos trabalhadores de Paris, pois com “as desapropriações e a reconstrução da cidade, o operário é levado a morar na periferia.”⁸⁴ Enxotado dos *arrondissements* centrais, sem mais nem menos, o operário sem lar viu-se diante de dificuldades para perseverar em uma rebelião. E, com isto, aproxima-se o sepulcro da barricada enquanto forma típica do levante parisiense a qual contava com a proximidade entre a habitação e os espaços de rebelião, bem como com uma certa configuração urbana então em estado de extinção na capital francesa.

⁷⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.228.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ MANN, Heinrich *apud* BENJAMIN, Walter. op. cit. p.246.

⁸¹ DUBECH, Lucien; D’ESPEZEL, Pierre *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.242.

⁸² BARTHÉLEMY, Auguste *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.262.

⁸³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.261.

⁸⁴ Idem. p.230.

Consolida-se uma indisfarçável política de indução da ocupação territorial por parte de operações econômicas legalmente mediadas. Vê-se aí a concretude do cotidiano urbano enquanto imagem da guerra civil aludida por Benjamin⁸⁵, do Estado e da burguesia contra seus cidadãos mediante o uso dos dispositivos legais. Uma guerra dispersa e dissimulada - sem dúvida -, mas ainda uma guerra. Guerra administrada mediante o uso da lei e dos processos que lhe correspondem, com todo o corolário de documentações assinadas por profissionais do *métier* entre biombos de repartições ou em um *bureau* parisiense.

Neste pé, as vias e acessos abertos pela Haussmanização em Paris encontram um diagnóstico curto e preciso na citação de Le Corbusier tomada de assalto por Benjamin, segundo a qual os traçados de Haussmann são “medidas de ordem financeira e militar.”⁸⁶ Militarização e finanças, ou, noutras palavras, *guerra e capital*: eis o vínculo inexorável, na medida em que a coerência da rede de produção e circulação de mercadorias assegura-se em uma eficiente administração da crise e de qualquer conflito que ameace a referida coerência.

Insisto na sentença de Benjamin: *hoje, a guerra administra-se*. Ora, e não fora a Haussmanização, sob os aspectos acima salientados, uma operação desta ordem, mais particularmente um processo de *administração da guerra civil*? Se assim for, traços da guerra administrada do século XX encontra uma vida anterior na Haussmanização enquanto experimento de gestão do território e suas populações na latência da conflagração. E a efetividade de tal administração demarca com clareza uma viragem entre as operações militares posteriores ao planejamento urbano voltado ao controle das populações – veja-se o caso da Comuna de 1871 - e aquelas anteriores – lembremos de 1830 e 1848 -, meras operações de embate entre regimentos e insurrectos em um território indisposto a administração da guerra. Na Paris do século XIX, a administração da guerra figura-se enquanto administração da guerra civil urbana, um dentre tantos episódios epigonais da militarização urbana por se revelar⁸⁷. E, nesta operação, o urbanismo se

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.68.

⁸⁶ LE CORBUSIER *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.232.

⁸⁷ Para tanto, Cf. ARANTES, Paulo. *O mundo como alvo*; Idem. *Zonas de Espera* In: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014. p.141-198. Disponível em: <https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/book/110>. Data de acesso: 18/07/2024; HARMAN, Graham. *Cidades sitiadas*. São Paulo: Boitempo, 2016.

mostra um dispositivo por excelência de gestão da guerra civil, na medida em que instala a infraestrutura urbana necessária para os procedimentos de vigilância, controle, conexão, circulação, dispersão, e assim por diante. Diferentemente da arquitetura, a cidade ainda não ganhara a coerência de um dispositivo técnico voltado a execução, exterminando sem mediações. Entretanto, ela já se mostrava um instrumento eficaz para dar condições ao extermínio.

A Haussmanização dá a ver um embaraço constituinte entre produção do espaço urbano e administração dos conflitos encenados no espaço a produzir. Algo a lembrar a nesga de expectativa presente no último parágrafo de *Teorias do fascismo alemão*: tal como o fizeram outrora, uma hora ou outra os filhos sóbrios da natureza descobrirão na guerra a “*imagem do cotidiano*, e essa descoberta propiciará a sua transformação na guerra civil conduzida pela magia do marxismo, a única capaz de fazer frente a este tenebroso feitiço das runas.”⁸⁸ E para tanto, vale atentar a torção sutil proposta por Benjamin: a imagem da guerra que subsiste no cotidiano da própria cidade. Não é necessário um conflito homérico e definitivo para que isso se constate, em acordo ao que foi descrito na cena parisiense das barricadas e da Haussmannização ou ao comentário de Benjamin sobre o *Guia para o habitante das cidades* de Bertolt Brecht, segundo o qual “*cidades são campos de batalha*”⁸⁹ – cenários das batalhas da existência e da luta de classes, dadas às claras ou às escuras.

Ainda em *Teorias do fascismo alemão*, Benjamin desenha a oscilação do poder destrutivo entre a concentração de um tal poder nas mãos de um aeronauta e sua distribuição entre os habitantes de uma cidade. “No piloto e chefe de um único avião com bombas de gás convergem todos os poderes capazes de privar um cidadão de luz, de ar e de vida, e que em tempo de paz estão distribuídos por milhares de chefes de repartição.”⁹⁰ Logo, embora distribuído entre os conflitos cotidianos da metrópole moderna, a guerra

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.122. Se nos dias de hoje o marxismo não dá provas de sua eficácia social como outrora pode dar, e se a condução até a efetiva guerra civil resta aparentemente irrealizada, isto não significa que as forças do primeiro estejam mortas e que a guerra não esteja em curso, encoberta. Que talvez o contingente e desejo de embate talvez apareça mais rarefeito, ou ainda pior, mobilizado às cegas na tarefa de sua própria aniquilação anunciada, talvez este seja um problema a enfrentar em um tempo sobre o qual os textos de Benjamin atuam como vida anterior.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Comentários sobre poemas de Brecht* In: *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017. p.63.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.121.

nela se apresenta em processos dados por entre biombos de repartições e nas violências emudecidas das ruas. Em um escritório andares acima do rés do chão, um par de advogados assina uma reintegração de posse sem muito pesar, ao sabor do mais recente *blend* de *chai*. Dezenas de pavimentos abaixo, as ruas onde dúzias de famílias hão de caçar o que fazer quando despejadas de suas casas. Ruas cujo cotidiano de exaustiva hostilidade expressa sem dificuldade a *imagem da guerra*, aquém de toda maquiagem das dinâmicas reguladoras do dia-a-dia da metrópole.

2.3. *Homo ex machina*

Se guerra e cotidiano urbano se refletem como quer Benjamin, valeria investigar os modos pelos quais cenas de guerra se imiscuem em cenas urbanas. E a primeira sugestão que Benjamin nos oferece é da ordem dos impactos, ou melhor, dos *choques*. “A rua ia gritando e eu ensurdecia”⁹¹ confessa um passante imaginário de Charles Baudelaire sensivelmente impactado pelo ritmo de uma Paris no auge do capitalismo em seu vai e vem cotidiano. Em algumas décadas, um exilado nesta mesma Paris leria esta passagem com as lentes do habitante suficientemente desgastado pela metrópole para fazer do encontro com os corpos um impacto substantivo – a miséria já lhe roía os ossos – e comentaria:

É claro que para nós, acostumados ao ruído contínuo das buzinas em nossas ruas, essa constatação nada tem de estranho. Mas qual não seria a sua estranheza para os contemporâneos do poeta, a estranheza de uma imagem da Paris de 1850, de onde ela provém?⁹²

Muito embora Benjamin sublinhe em seu comentário o contraste de sua Paris com a de Baudelaire, também dá sinais de um arco tensionado entre a metropolização do XIX e aquela dos seus tempos em seus estudo dedicados a obra do poeta, sobretudo no tocante a dois fenômenos vinculados ao choque: o afluxo das massas e a configuração dos dispositivos técnicos.

Primeiramente, às massas. Antes de tudo, vale lembrar que o fenômeno do choque fora particularmente rastreado por Benjamin enquanto hieróglifo gravado no âmago da

⁹¹ BAUDELAIRE, Charles *apud* BENJAMIN, Walter. *Notas sobre os “Quadros parisienses”, de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.196.

⁹² Ibid. Em *A arte de Baudelaire*, Ivan Junqueira projeta o *chef d’oeuvre* do poeta mais além da vida posterior sondada por Benjamin nos idos de 1930. Segundo Junqueira, na seção *Quadros parisienses*, “o poeta aparece como grande precursor da cidade contemporânea, dessa fervilhante *cit   pleine des rêves*, de anúncios luminosos, de automóveis, e de toda uma eufórica, mas ag  nica *f  erie* eletr  nica.” Se seg  ssemos a aposta de Junqueira - implicitamente lastreada no tema das fantasmagorias urbanas -, a consagrada *situation de Baudelaire* seria a seguinte: o poeta não seria somente o gravador da met  pole oitocentista e profeta da cidade do século XX, uma vez que seus quadros anunciariam as cidades hipermediadas de nosso tempo tal qual expostas por Nadir Lahiji. Para tanto, cf. JUNQUEIRA, Ivan. *A arte de Baudelaire* In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p.108; LAHIJI, Nadir. *Phantasmagoria and the Architecture of Contemporary City* In: *Amps*, v.7, n.4, 2015. pp.1-17; ANDREOTTI, Libero; LAHIJI, Nadir. *The architecture of phantasmagoria: specters of the city*. New York: Routledge, 2017.

obra de Baudelaire⁹³, da qual desdobra mais extensamente seus aspectos em trabalhos escritos ao fim da década de trinta⁹⁴. O choque seria um estímulo cuja assinatura na vivência da metrópole moderna seria, para seus habitantes, a interrupção dos fluxos da vivência da criatura humana, tanto das imagens que vêm a ela quanto da interação entre os corpos. Mais além disso, tal estímulo se provaria não apenas ocasional nos fluxos da metrópole moderna, mas a matriz mesma de uma outra ordem de fluxos, provocada por uma produção do espaço urbano expressiva da industrialização. Tal ordem seria composta, sobretudo, por um regime de cortes ao invés de sequências. Isto é, fluxos cada vez mais marcados pela descontinuidade dos sobressaltos.

Nesta toada, segue o prefácio dos *Pequenos poemas em prosa*, breve confissão de Baudelaire dedicada ao editor e amigo Arsène Houssaye:

Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem rima nem ritmo, flexível e desencontrada o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos *sobressaltos da consciência*? / É sobretudo da *frequentação das cidades imensas*, do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce este ideal obcecante.⁹⁵

Os mencionados *sobressaltos da consciência* adequam-se no estilo de Baudelaire às intermitências do susto e da surpresa⁹⁶, rítmica própria dos choques urbanos traduzidos

⁹³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.114.

⁹⁴ Me refiro aqui à quatro trabalhos e um fôlio de *Passagens* dedicados à Baudelaire. Quanto aos primeiros, tratam-se de *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*; *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*; *Notas sobre os “Quadros parisienses”*, de Baudelaire e as notas de *Parque Central*, escritos a partir de 1938. Quanto ao último, trata-se do fôlio J – *Baudelaire*, cuja redação das notas supostamente principiou em 1935 segundo Rolf Tiedemann, editor e organizador das *Gesammelte Schriften*. Este se trata do mais extenso fôlio de *Passagens*, no qual contam 92 das 426 folhas anotadas em frente e verso das assim chamadas *Notas e materiais*, ou seja, um quinto de todo o material disperso em 36 fôlios. Especula-se que a redação tardia deste fôlio decorre de dois percursos possíveis: ou *Passagens*, a partir de determinado momento, passou a se desenhar como um livro sobre Baudelaire - como quer a edição italiana capitaneada por Agamben -; ou Baudelaire era um tema no interior do projeto que alcançou uma autonomia insuspeita, de tal modo a desenhar para além de *Passagens* um projeto próprio, referido por Benjamin aos seus amigos como *O Baudelaire*. Independente da qualidade de interpenetrações com *Passagens*, um tal projeto ganha seus primeiros contornos em três primeiros capítulos esboçados em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* escrito em 1938. Por sua vez, uma eventual autonomia do projeto de *Passagens* se insinua nos *exposés* de 1935 e 1939 – os assim chamados livros em miniatura que em parte contemplariam Baudelaire. Entretanto, a extensão do fôlio não deixa de ser sugestiva.

⁹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2011. p.29-31, grifo meu.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.114.

em linguagem a ponto de tornar-se determinante para a construção do poema⁹⁷. Contribui para essa observação as observações de leitores e eventuais amigos de Baudelaire, mencionados por Benjamin: “Claudel acentua o *tom cortante* que o caracterizava nas conversas; Gautier fala dos *espaçamentos* a que Baudelaire gostava de recorrer quando recitava poesia; Nadar descreve o seu *passo abrupto*.”⁹⁸

A dedicatória para Houssaye que abre os *Pequenos poemas em prosa* evidencia sobretudo “a estreita relação que existe em Baudelaire entre a figura do choque e o contato com as massas da grande cidade.”⁹⁹ Relação explicitamente tematizada e performada em linguagem algumas páginas adiante em *As massas* [*Les foules*]:

Multidão, solidão: termos iguais e permutáveis, para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe estar só em meio a uma massa azafamada. / Goza o poeta desse incomparável privilégio de poder ser, a bel-prazer, ele próprio e outrem. Igual a essas almas errantes em busca de um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de qualquer um.¹⁰⁰

Para o poeta, as verdadeiras delícias da massa se encontram justamente ao resistir em ceder aos estímulos que provoca, e fazê-la o véu da experiência solitária do eterno dissimulador. Com sua malícia característica, Baudelaire inverte a cena e avança mordaz contra a *embriaguez religiosa das massas das grandes cidades*¹⁰¹, termo registrado em uma nota de *Rojões* [*Fusées*] citada por Benjamin. Em *Rojões* também encontra os indícios de um poema projetado, mas não escrito, para os *Pequenos poemas em prosa*: trata-se d’*O fim do mundo* [*La fin du monde*]. Diz Baudelaire em uma de suas passagens: “Perdido neste mundo adverso, *acotovelado pelas massas* [*foules*], sou como um homem desiludido cujo olhar, quando se volta para trás (...), não vê senão desencanto e amargura e, à sua frente, apenas um tumulto que não encerra nada de novo.”¹⁰²

Com seu passo abrupto, Baudelaire avançava através das multidões, ao risco de padecer de choques. Ao retomar a figura do poeta em meio à multidão, tal como presente

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.115.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.114, grifo meu.

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.116.

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. op.cit. p.69.

¹⁰¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.490.

¹⁰² BAUDELAIRE, Charles *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.526, grifo meu.

no poema em prosa *As massas*, Baudelaire o pinta como um esgrimista solitário na primeira estrofe do soneto *O sol* [*Le soleil*]:

*Le long du vieux fauborgs, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublé,
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul a ma fantasque escrime,
Flairant dans tout les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.*¹⁰³

O esgrimista em meio a massa usa da arte da pena feita espada para se defender dos choques, bem como para atacar. Desta maneira, Baudelaire se pôs por um lado a “apara os choques, de onde quer que viessem, com o seu ser espiritual e físico. A imagem dessa defesa em relação ao choque é a da esgrima”¹⁰⁴, mas também “com a esgrima avança em meio à multidão”¹⁰⁵.

Benjamin nota um deslocamento quanto ao estatuto da presença das massas no soneto d'*As flores do mal*, mais particularmente da seção *Quadros parisienses*, e no poema em prosas dos *Pequenos poemas em prosa*. No caso dos *Quadros parisienses*, em contraste ao que se passas em *As massas*, Baudelaire não nomeia tanto o choque quanto as massas; todavia, o performa e a inscreve como não-dito em sua escrita. Deste modo, reflete maliciosamente o que é da ordem da vivência urbana em experiência poética, a maneira das inversões. Segundo Benjamin, na medida em que recusa com ironia o gesto descritivo característico aos quadros de cidade, nos *Quadros parisienses* a massa e seus choques não são objetos de descrições, mas se apresentam secreta e disseminadamente.¹⁰⁶

¹⁰³ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p.302. Tradução de Ivan Junqueira: “Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros / Persianas acobertam beijos sorrateiros, / Quando o piedoso sol arroja seus punhais / Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais, / Exercerei a sós a minha estranha esgrima, / Buscando em cada canto os acasos da rima, / Tropeçando em palavras como nas calçadas, / Topando imagens desde há muito já sonhadas.”

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*, p.114.

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.116.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.119.

Veja-se o caso de *A uma transeunte* [*À une passante*] – agora citado para além do *incipit* –, sob o qual a massa se inscreve às vezes de um dínamo mudo do poema.

*La rue assourdissante autour de moi hurlait
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté,
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!¹⁰⁷*

Vale enfatizar o comentário de Benjamin. “Não há no soneto *A uma transeunte* uma única expressão, uma só palavra que nomeie a multidão. E, no entanto, todo o seu desenvolvimento assenta sobre ela, tal como o andamento do veleiro depende do vento”¹⁰⁸. E embora não nomeie o choque, Baudelaire o performatiza em sua linguagem atravessada pelo duplo corte da aparição e da desapareção súbita, que carrega os sentidos de impacto de um amor a primeira e última vista, velado pela multidão que arrasta o visionário.

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p.326-328. Tradução de Ivan Junqueira: “A rua em torno era um frenético alarido / Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido / Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina. / Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, / A doçura que envolve e o prazer que assassina. // Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade / Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não hei de te ver senão na eternidade? // Longe daqui! Tarde demais! *nunca* talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste, / Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.120.

Em uma conferência proferida por Benjamin na cidade de Pontigny em maio de 1939, nomeadamente dedicada aos *Quadros parisienses* de Charles Baudelaire, o autor expôs sem reticências o vínculo entre a cena urbana do momento em que escreve exilado em Paris após saída do campo de trabalhos forçados de Nievre para uma Paris que logo teria suas ruas ocupadas pelo exército alemão e aquela do poeta, de meados de um XIX igualmente parisiense. Ou seja, lê as vivências urbanas oitocentistas segundo os problemas que circundam as aquelas de seu tempo, atravessado pelos mais extremos fenômenos – dentre eles, a guerra e a emergência dos regimes totalitários. Nesta conferência, ao comentar o conto *O homem na multidão* de Edgar Allan Poe, Benjamin o caracteriza enquanto uma divinação da vida metropolitana de então, uma vez que o transeunte imerso na multidão, empurrado aqui e ali em múltiplas direções por forças que lhe escapam, se trataria de “uma *prefiguração do cidadão dos nossos dias*, cotidianamente empurrado pelas notícias dos jornais e do rádio e exposto a uma série de choques que por vezes atingem a própria base de sua existência.”¹⁰⁹ No conto, não raro os passantes imersos na “densidade da multidão que os rodeava” são retratados em profunda inquietude, como se à margem de uma iminência a interromper o fluxo de seus negócios particulares. Após esboçada a compleição geral da multidão contemplada pelo narrador através das vidraças de um agitado café londrino, descreve-se o primeiro grupo de passantes, mais genérico e vasto, cujos “olhos moviam-se rapidamente; quando davam algum encontro em outro passante, não mostravam sinais de impaciência; recompunham-se e continuavam, apressados, seu caminho.”¹¹⁰

Mas não só aos choques da multidão receava cada um dos passantes, e ao iluminar no dispositivo urbano toda a sorte de geringonças a atulhar a cidade com peculiares funcionamentos, Benjamin desloca o exame do choque das massas aos dispositivos técnicos, ou melhor, aos estímulos provocados por uma massa de reclames à iluminação pública até os impactos do adensamento da malha férrea e viária e seus respectivos veículos. Já na Paris oitocentista, ao serpentear através da multidão se adicionava a interrupção por vias cujo trânsito acelera-se e massifica-se. “Nos pontos de cruzamento mais perigosos atravessam-no vários choques nervosos em rápida sequência como

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *Notas sobre os “Quadros parisienses”, de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.197, grifo meu.

¹¹⁰ POE, Edgar Allan. *The Man of the Crowd*, tradução minha. Disponível em *Poe Stories*: <https://poestories.com/read/manofthecrowd>. Data de acesso: 11/11/2024.

descarga de uma bateria.”¹¹¹ O próprio Baudelaire registra sua tensão diante da velocidade dos fiacres em *Perda da auréola* [*Perte d'auréole*], poema consagrado pela leitura benjaminiana a alegorizar o poeta em desengano com a viabilidade de uma experiência autêntica na metrópole.

Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos.¹¹²

A despeito da sismografia de precisão operada pelo poeta, Baudelaire não pode testemunhar quão veloz se tornaria o galope da morte nas décadas vindouras. “Se os transeuntes de Poe ainda lançam olhares para todos os lados, aparentemente sem motivo, os de hoje têm de fazer isso para se orientar no trânsito”¹¹³, onde o impacto de uma motocicleta se mede e já se media melhor com o choque de um projétil do que com aquele de um passante. E assim, se na quadra oitocentista o poeta de *Perda da auréola* receava enlamear suas calças ou no limite fraturar um ou outro osso quando cogitou resgatar sua auréola, na altura da escrita do ensaio de Benjamin, como hoje, o risco do resgate seria fatal, vistas as paragens inauditas galgadas pela técnica de transportes que, nas bordas do século XX, trouxeram com os aviões a possibilidade de um envio célere da catástrofe até alvos remotos mediante pombos-correios de aço que trouxeram menos boas-novas do que explodiram com quaisquer esperanças.

Com a aceleração do ritmo da vida e seus correspondentes dispositivos técnicos, os choques da guerra germinaram nos desenvolvimentos técnicos expressos na metrópole do século XIX, e apenas floresceram para além dela até meados do século XX. Neste sentido, a escolha pela sentença de Léon Daudet para abertura das *Teorias do fascismo alemão* soa emblemática para o arco aqui almejado: “*L’automobile c’est la guerre.*”¹¹⁴ – em uma imagem vincula-se a técnica para a guerra e para a metrópole do século XX. O

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.128.

¹¹² BAUDELAIRE, Charles. *Perda da auréola* In: *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2011. p.215.

¹¹³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.128.

¹¹⁴ DAUDET, Léon *apud* BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.111.

automóvel, senhor das paragens urbanas cuja presença ruidosa e violência medida pela velocidade à altura de impactos fatais se encarna àquele tempo no símbolo maciço de uma *Volkswagen* - liga bruta da aliança entre as indústrias e o *Volk* do Terceiro *Reich*, até projetos com fome de trânsito que vão do *Plan Voisin* de Le Corbusier até a Brasília de Lúcio Costa.

Avizinados a estes entusiastas da técnica viária, Fillipo Tomaso Marinetti, vale a menção de um dos protagonistas do futurismo italiano à espreita das metamorfoses metálicas da criatura humana - quando a zona ainda turva entre o orgânico e o maquínico se desfaria sob a vitória do último sobre o primeiro. Em seu *Fundação e Manifesto Futurista*, de 1909, os grotescos besouros de aço providos de rodas ao invés de asas são objeto de um rasgado entusiasmo. Marinetti ancora os “hinos entoados ao homem que segura o volante” na nova beleza almejada pelo futurismo: “Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. (...) um automóvel rugidor, que corre sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*.”¹¹⁵ E ainda arremata – para não restar dúvida quanto ao tom: “Nós glorificaremos a guerra – a única higiene do mundo – militarismo, patriotismo, o gesto destrutivo dos libertadores, belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.”¹¹⁶ Como se pode ver, o elogio da técnica condensado na figura do automóvel declina, tão logo, em um elogio da guerra e mais particularmente de suas máquinas – à maneira de um Daudet citado por Benjamin – na contramão de uma Itália corroída pela “fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários.”¹¹⁷ Contra a devoção ao antigo, Marinetti ergue um chamado:

Vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais para inundar os museus!... Oh, a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas!¹¹⁸

Ao lado da metrópole, a máquina e suas variantes no âmbito da produção e reprodução de imagens e mercadorias, bem como da guerra e suas imagens, se deixa

¹¹⁵ MARINETTI, Fillipo Tomaso. *Fundação e Manifesto Futurista*.

<https://colegiodearquitectos.com.br/wp-content/uploads/2017/04/futurismo.pdf>. Data de acesso: 15/10/2024.

¹¹⁶ MARINETTI, Fillipo Tomaso. op.cit.

¹¹⁷ MARINETTI, Fillipo Tomaso. op.cit.

¹¹⁸ MARINETTI, Fillipo Tomaso. op.cit.

entrever algumas fontes da *mutação antropológica* auscultada por Benjamin, a qual desabilitou a criatura humana de seus instrumentos de transmissão da tradição – ao menos sob as formas que o fazia. Não fosse a “aparelhagem” das fábricas e da indústria cinematográfica e fonográfica, mas também aqueles presentes no cotidiano urbano e nos campos de batalha, a criatura humana não estaria tão massivamente bombardeada por estímulos artificiais gerados por seus movimentos e bugigangas, aos quais passou a se adequar. E com a sensibilidade adequada ao ruído contínuo das buzinas e a toda uma sorte de motores, alarmes e sirenes, mas também ao movimento múltiplo de corpos estranhos cuja familiaridade se impõe à sensibilidade dos habitantes, esta segue cada vez mais transigente ao caráter maquínico dos choques produzidos por esta massa de dispositivos técnicos. Senão, como sobreviver à cidade?

Cartografa-se então o ponto de contato entre as massas e os dispositivos técnicos na forma de uma aderência dos sujeitos ao regime das máquinas, seja no contexto dos ritmos urbanos ou da linha de montagem, uma vez que ambos convergem em seus efeitos enquanto dispositivos de adestramento de quem quer que participe da massa de trabalhadores ou de habitantes das metrópoles, visto que a “vivência do choque que o transeunte tem no meio da multidão corresponde à 'vivência' do operário junto da máquina.”¹¹⁹ Na interação dos indivíduos com as massas da qual participam e com os dispositivos técnicos, decanta-se um fenômeno particularmente tocante às dinâmicas de tais massas enquanto reguladas pelos dispositivos técnicos e pela normatividade tácita que estas solidificam no cotidiano a partir do padrão de estímulos por eles engendradas. A saber, o *automatismo*: adestramento ou domesticação da vida produzido pela interação da criatura humana com diferentes regimes de choque.

Para tratar desta matéria, Benjamin fundamenta-se em observações de Marx acerca das modalidades de relação dos trabalhadores com as máquinas, isto é, da sujeição dos primeiros a maquinaria: “‘Toda produção capitalista’ escreve Marx ‘tem em comum o fato de não ser o operário a usar as condições de trabalho, mas as condições de trabalho a usarem-no; mas só com a maquinaria esta inversão adquire uma realidade tecnicamente concreta.’”¹²⁰ Neste contexto em que as habilidades desenvolvidas pelas tradições manufatureiras pouco valem pois, inadequadas ao aparato industrial, “o trabalhador não especializado é o mais degradado por esta forma de domesticação pela máquina. O seu

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.129.

¹²⁰ MARX, Karl *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.128

trabalho é *refratário a qualquer forma de experiência*”¹²¹, já que bombardeado por uma sujeição sensível pela qual suas ações são reduzidas à repetição de operações de precisão, tanto mais valiosas quanto melhor adequadas a dinâmica de um corpo estranho e inorgânico, símbolo técnico dos meios de exploração do corpo orgânico que outrora foi seu, dado que capturado pela alienação sensorial circulante nos circuitos de produção, vacila na certeza de sua autonomia.¹²²

Relação com a máquina cujo domínio de ação Benjamin entrevê mais amplo do que aquele esboçado no primeiro volume de *O Capital*, uma vez que nota sua reprodução nas massas das ruas. Nos tempos modernos, o operário serve à maquinaria na linha de montagem, e é imperativo que adeque “o seu próprio movimento com o movimento constante e uniforme de um autômato”¹²³. Todavia, a domesticação pela máquina excede os portões da fábrica, uma vez que a aderência e servidão às dinâmicas da maquinaria se substitui pela aderência e servidão do operário tornado transeunte à cidade enquanto dispositivo colossal, pulsante ao ritmo de seus semáforos e luzes noturnas, eivada pelas cargas particulares e padrões cadenciais do passo lento e apressado, das escadas rolantes, das bicicletas aos trens, e assim por diante - inumeráveis elementos que, entrecruzados, compõem uma extensa combinatória de sínteses sensíveis, compostas pela tatilidade de múltiplos movimentos mecânicos, mas composta também pela multiplicidade de sons, imagens e odores.

Entre operário e transeunte há uma transitividade de cenário. Se a máquina em questão muda de feição de dentro para fora da fábrica, não deixa de ser uma feição

¹²¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.129

¹²² Em uma nota do fôlio *a* – *Movimento Social de Passagens*, Benjamin cita um estudo do sociólogo Eugène Buret no qual se sugere a interpretação da sujeição do trabalhador à máquina a luz de um esquema Frankenstein, em alusão a velha lenda alemã da qual decorre o romance de Mary Shelley. O esquema desenharia um circuito no qual a máquina criada pela criatura humana buscaria sujeitar e reduzir a segunda a sua condição como efeito de sua criação. Vale também ressaltar como tal esquema bem expressa as teses benjaminianas sobre a discrepância entre o homem e seus meios técnicos. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.1137.

¹²³ MARX, Karl *apud* BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.128. O sujeito automático de Marx ganha com Benjamin uma conotação concreta, uma vez que Benjamin deriva consequências concretas sobre a domesticação da sensibilidade a partir das ponderações de Marx acerca do vínculo corpóreo do trabalhador com a maquinaria. Nos dias que correm, esta passagem entre a criatura humana e máquina seria identificável nas relações do trabalhador com os circuitos de produção imaterial através de meios computacionais e digitais, isto é, *smartphones* e *tablets* conectados à internet, bem como na relação do transeunte com a cidade através de *softwares* projetivos de realidade virtual ou de mediação com o espaço, como *Waze* e *Google Maps*.

complementar àquela das dinâmicas automáticas do ambiente urbano. Benjamin enfatiza particularmente a mutação antropológica do transeunte em autômato particularmente a partir de *O homem da multidão*. Referindo-se a Poe, ressalta: “Os seus transeuntes, comportam-se como se, *adaptados a automatização, já só conseguissem se exprimir de forma automática*. O seu comportamento é uma reação aos choques.”¹²⁴ E para isso se vale de uma passagem quando da descrição do narrador de um dos grupos fitados pelas janelas do café: “Se alguém lhes dava um encontrão, cumprimentavam com uma vênica aqueles que os tinham empurrado.”¹²⁵ Do motivo particular da vênica irrefletida a tantos outros imagináveis, o automatismo mostra-se operante segundo uma gramática expressiva reativa ao contexto sensível marcado pelo choque. Desta forma, o automatismo tende ao encerramento das criaturas humanas na vivência totalizante do esquema estímulo-resposta, crucial na consolidação de normatividades tácitas consequentes a um regime sensível que assalta e disciplina os corpos.

Por meio desta descrição da multidão de autômatos, Poe deu a exprimir o que Benjamin entende pelo *lado selvagem da disciplina*, cuja feição se faria ainda mais nítida nas massas mobilizadas pelos regimes totalitários de seu tempo. Algo de similar teria se passado com a poesia de Baudelaire, gestada na terra arrasada onde Benjamin sondou a crise da experiência vicejante no contexto avassalado pela censura e propaganda fascista. Diante da multidão, Baudelaire testemunha uma multiplicação indiferente dos sujeitos sob a forma do sempre-igual¹²⁶, expresso pelo gênero literário das fisiologias e agudamente manifesto em seu poema *Os sete anciãos* [*Les sept vieillards*]: “Em que infame conluio estaria eu preso / Ou que cruel acaso queria humilhar-me? / Pois minuto a minuto contei sete vezes / Este sinistro velho a multiplicar-se!”¹²⁷ Indiferença expressa nas massas contingenciadas pela uniformização de camisas negras, à qual Benjamin não cede em mencionar: “Será muita audácia pretender que se trata das mesmas multidões que, hoje em dia [1939], petrificaram-se às mãos dos ditadores?”¹²⁸ E Benjamin não espera para que outro responda: na multidão sondada por Poe e revista por Baudelaire já

¹²⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. pp.129-130, grifo meu.

¹²⁵ POE, Edgar Allan *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.130.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. *Notas sobre os “Quadros parisienses”, de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.200.

¹²⁷ BAUDELAIRE, Charles *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.200.

¹²⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.201.

se rastreia a “desumanidade por vir”¹²⁹ entre criaturas tornadas autômatos sob a meia-noite do século XX.

É demasiado sugestivo que o conceito de choque que marca tal programa seja investigado por Benjamin a partir das vivências metropolitanas de Baudelaire e Poe. Logo, se a vivência da metrópole como descrita por Benjamin encontra no choque a sensibilidade própria deste programa, então a ideia já trabalhada da metrópole enquanto imagem cotidiana da guerra ganha outros contornos, que não compreendem somente a guerra civil em curso no ambiente urbano – seja dissimulada ou às claras -, mas também o registro sensível que percorre a vivência metropolitana. “Tanto na produção industrial quanto na guerra moderna, nas multidões na rua e nos encontros eróticos, nos parques de diversão e nos cassinos, o choque é a própria essência da experiência moderna.”¹³⁰ Logo, haveria uma *gramática do choque* transversal à modernidade e partilhada entre a guerra e a metrópole, na medida em que uma ressoa os estímulos da outra sob parâmetros compartilhados de velocidade, amplitude e frequência. Lançados hoje às ruas de uma metrópole do XXI, certamente o impacto sensível se mediria sem dificuldade com o que se passou nas trincheiras da Grande Guerra. Na metrópole moderna, ou mais precisamente, em sua farta oferta de eventos de choque descobre-se a *sensibilidade própria da imagem cotidiana da guerra*: a rajada do morteiro escuta-se no estopim de uma pistola ou no estouro de um escapamento; a ardência inicial do gás mostarda sente-se no lançamento das bombas de lacrimogênio; a violência motriz de um trem metroviário se mede sem dificuldade com a de um tanque; o avanço de uma tropa assemelha-se a multidão que retorna do trabalho para casa ao fim do dia; e na fuligem a pesar na atmosfera de um engarrafamento insinua-se, levemente, a fumaça das bombas.

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.201.

¹³⁰ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.186.

2.4. Reviravoltas da sensibilidade

Como se viu, em meio ao exame da Paris do XIX, Benjamin repousa sua agulha de prospecção para uma leitura do automatismo contemporâneo ao desnudamento totalitário da última fronteira histórica do império: o fascismo, a mais nova e burlesca figura do estado de exceção.¹³¹ Nesta prospecção, o cinema se mostrou um laboratório onde os efeitos do choque se destilavam em um ambiente aparentemente controlado. Tal ambiente faz série com a maquinaria da linha de montagem ou dos dispositivos urbanos, e sob tal aspecto veio a tornar-se objeto central da reflexão da última metade do célebre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ensaio legado para a tradição em cinco versões escritas entre 1935 e 1939 e cujo encerramento articula a automatização das massas fascistas aos paradigmas estéticos da guerra e - por que não dizer, se já feitas as devidas mediações? - da urbe.¹³² “Aquilo que determina o ritmo da linha de montagem na produção corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção”¹³³. Determinação perceptiva nitidamente exposta no cotidiano urbano, o qual exprime na pele da máquina metropolitana os ritmos da montagem - da linha de produção a sala de cinema.

¹³¹ Paris, 1940: “A tradição dos oprimidos ensina-nos que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção, e assim nossa posição na luta contra o fascismo melhorará.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.13.

¹³² O ensaio sobre a obra de arte, um dos textos mais célebres da tradição de comentário da obra de Walter Benjamin conta com cinco versões redigidas entre 1935 e 1939, sendo que as quatro primeiras estabeleceram-se até 1936 em um aberto debate com Adorno e Horkheimer, editores da *Revista do Instituto de Pesquisa Social*, onde foi enfim publicado. Além de tudo, o ensaio estabelece uma íntima relação com o restante de sua obra da década de 1930: as considerações de sua *Pequena história da fotografia* ganham novos contornos na elaboração sobre a aparelhagem e suas consequências na determinação da percepção; com *Sobre a arte cinematográfica russa*, Benjamin matiza o entusiasmo com o cinema muitas vezes identificada por certas linhagens de comentário; com *Passagens* arma vínculos que não só findam com os fôlios sobre a pintura, a fotografia e os panoramas, mas também articula com esta seu diagnóstico sobre a experiência já mapeado na metrópole moderna, que tem em seus ensaios sobre Baudelaire uma extensão e aclaramento de um reposicionamento quanto ao tema da aura e da experiência que lhe corresponde. Por hora utilizaremos sobretudo a segunda versão do ensaio, arquivada pelo *Instituto de Pesquisa Social* em sob a tutela de Max Horkheimer. Para um estudo panorâmico do ensaio, da sua gênese, temas e tradição de recepção, cf. SCHÖTTKER, Detlev. *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp.43-172.

¹³³ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.128.

*O filme é a forma de arte correspondente ao perigo de vida acentuado do homem contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparato perceptivo – modificações como aquelas vividas, no âmbito da existência privada, por todo pedestre no trânsito das grandes cidades.*¹³⁴

Tal périplo nos leva a um quadro limite. Bem como a percepção passa a ser adestrada para aderir a máquina e a cidade, assim o faz de maneira correspondente e destilada no cinema na medida em que no filme “afirma-se a percepção sob a forma do choque como *princípio formal*.”¹³⁵ O filme, portanto, destila a sensibilidade própria a vida moderna em uma metrópole na medida em que se expressa mediante um “câmbio dos cenários e dos planos, os quais penetram o espectador com um impacto”¹³⁶ – a semelhança das descrições baudelairianas da massa - de tal modo que a alteração vertiginosa da imagem, marcada por sequências articuladas por interrupções, cessa com o processo associativo do espectador para ocupar seu lugar no interior da experiência. Em tal articulação se mostra a *estrutura dialética do cinema*, polarizada entre *continuidade* e *descontinuidade*¹³⁷, aludida em paralipômenos da primeira versão do ensaio.¹³⁸

Por um lado, a continuidade da película aparece a percepção na imagem em movimento, assim manifesta na medida em que a elevada frequência de exposição de diferentes quadros em sucessão dá a perceber um tal desenrolar da imagem¹³⁹, cuja

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.94.

¹³⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*, p.128, grifo meu.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.93.

¹³⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.130.

¹³⁸ Embora esteja além do escopo do presente trabalho no nível de seu objeto – o empobrecimento da experiência -, uma tal dialética é crucial para a atualização do método filológico em aderência às experiências artísticas simultâneas ao momento de sua formulação. Uma vez polarizado entre continuidade e descontinuidade, o cinema ofertaria não só uma operação formal para a *destruição do contínuo* sob a figura do corte – no qual o fragmento isolado se atualiza em movimento -, mas também a operação formal para *construção do descontínuo* sob a figura da montagem – operação participante do refinamento do conceito de constelação recuperado desde a emblemática barroca, mas também ressoante aos procedimentos cubistas e às articulações da construção em ferro.

¹³⁹ Benjamin conceitua tal ocorrência em menção às zonas subliminares da percepção. No entanto, diferentemente da zona supraliminar da imaginação em jogo na discrepância, a zona subliminar concerne ao domínio onde algo se torna imperceptível quando excessivamente pequeno – como no caso da descontinuidade imperceptível entre dois quadros cinematográficos quando não estão justapostos a um corte. Para Benjamin, tal zona imperceptível se revela na fotografia e no cinema, abrindo o *inconsciente óptico* - conceito formulado pelo autor neste ensaio e em *Pequena história da fotografia*, mas também explorado e desdobrado a exaustão por Rosalind Krauss. Para tanto, cf. BENJAMIN, Walter. *Pequena*

condição se funda na continuidade da película quando exposta em duração na ocasião da projeção. Por outro lado, a descontinuidade da montagem aparece ao espectador em virtude do corte entre os planos, cuja condição, contudo, se funda na descontinuidade própria ao plano enquanto composto por uma sucessão descontínua de quadros aparentemente contínuos em projeção. Se a descontinuidade está firmada no corte entre quadros, por sua vez a continuidade sustenta-se no breve, mas durável, intervalo de exposição de cada quadro articulado em sequência. Nas palavras de Benjamin, “A fórmula em que a estrutura dialética do filme, em seu aspecto técnico, chega a expressão é: imagens descontinuas diluem-se em uma sequência contínua.”¹⁴⁰

Desta maneira, a estrutura dialética do filme joga com uma inversão de caráter entre dois níveis: a projeção da película, evento de aparição do filme, e a película enquanto tal, fruto de operação de gravação, edição e montagem de áudio e vídeo. Portanto, compreende na estrutura técnica do cinema desde os dispositivos de produção até aqueles de exposição. Neste circuito, a descontinuidade que estrutura o segundo nível não se mantém inaparente ao primeiro. Se composto de mais de um plano, inevitavelmente a descontinuidade surge em um filme quando do evento do corte, indício da descontinuidade anterior a aparente continuidade.

A temática do choque passa a ser integrada no ensaio a partir do debate ao redor do dadaísmo. Seus paradigmas: os poemas de August Stramm e as esculturas de Hans Arp. Nestas obras, Benjamin localiza um caráter balístico, uma vez tais obras ocupariam a função de um projétil: seria sua tarefa estilhaçar os regimes da sensibilidade, para então abrir maneiras de sentir, emancipadas de códigos pregressos - o que não significa, a princípio, uma promessa certa de emancipação.

Dentre outras coisas, o *dadá* herda uma disposição antiburguesa já presente em posições de artistas do século XIX, mais particularmente na contestação decadentista dos códigos presente no mundo da arte da França oitocentista da parte de figuras como Manet, Rimbaud, Courbet e Baudelaire. Neste aspecto, Benjamin assinala uma outra modalidade do choque, diversa àquela operante no filme: “O filme libertou de sua embalagem o efeito

história da fotografia In: *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.39; KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Massachusetts: MIT Press, 1994.

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.130.

de choque físico que o dadaísmo ainda mantinha envolto no choque moral.”¹⁴¹ E mais: tal choque seria provocado mediante uma particular modulação do teor da obra, e não de sua estrutura técnica, como no filme¹⁴².

Em uma nota incluída apenas na terceira versão do ensaio, Benjamin releva dois aspectos do filme partilhados entre este e duas outras vanguardas, para além do dadaísmo.

“Assim como para o dadaísmo, o filme oferece também para o cubismo e para o futurismo importantes conclusões. Ambos surgem com tentativas deficitárias da arte de dar conta da penetração da realidade com a aparelhagem. Essas escolas empreenderam sua tentativa (...) por uma espécie de liga entre realidade apresentada e aparelhagem apresentada. Desse modo, o pressentimento da construção dessa aparelhagem – que se baseia na óptica – tem um papel predominante no cubismo.”¹⁴³

A profecia cubista, de influência predominantemente plástica, manifesta-se na penetração intensiva e descontínua do objeto, na qual opera uma fragmentação do plano manifestas em imagens construídas em paralaxe - totais, ainda que fragmentárias. Entretanto, é sobretudo sugestiva à presente investigação a profecia futurista, no tocante aos efeitos da arte do filme: “no futurismo predomina o pressentimento dos efeitos dessa aparelhagem, que entra em vigência com o rápido desenrolar da película.”¹⁴⁴ Efeitos, a saber, de choque – âmbito sensível em conexão com aparentes extremos da técnica, quais sejam, os modernos armamentos e as aparelhagens de reprodução técnica da imagem.

Ora, se for recordado o papel que o futurismo ocupa na última seção deste ensaio, nota-se a projeção pouco alvissareira inerente à articulação entre o futurismo e seus regimes de sensibilidade. De volta à segunda versão do ensaio, uma menção ao futurismo mediante um escrito do já mencionado Marinetti expõe não somente os fins, mas também os meios do programa futurista. Nesta citação de Marinetti, retomada pelo mesmo em intervenção favorável a ocupação imperialista da Etiópia na Segunda Guerra Ítalo-Etíope de 1935-1936, o futurista entusiasma-se com a matriz bélica que, uma hora ou outra, mostraria seu nexos com os mais prosaicos dispositivos técnicos da modernidade:

(...) a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque inaugura a tão sonhada metalização do corpo

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. pp.93-94.

¹⁴² Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.131.

¹⁴³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.119.

¹⁴⁴ Ibid.

humano. A guerra é bela porque enriquece um campo florido com as orquídeas ígneas das metralhadoras. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre aldeias em chamas (...).¹⁴⁵

Destes elogios da guerra e sua beleza, segue o clamor de Marinetti: “lembrai-vos destes princípios da *estética da guerra*.”¹⁴⁶ Calçado no enaltecimento das expressões próprias às máquinas de guerra do século XX, a cartografia benjaminiana novamente faz do choque sua encruzilhada conceitual. Enquanto programa futurista, a estética da guerra faz justiça ao nome e ao evento que a predica, na medida que o efeito predominante da guerra se atualiza no interior de uma vanguarda feita estância de formulação do choque cinematográfico em particular. E mais além: impacto igualmente característico ao meio metropolitano, de modo a confirmar a sugestão de Benjamin quanto a sensibilidade partilhada entre a metrópole e a guerra, um passo além do anteriormente exposto. Desta forma, o choque ganha lugar de princípio formal da estética da guerra, da metrópole, mas também do cinema, contornando uma zona de partilha entre três domínios aparentemente estranhos entre si, ou melhor dizendo, *infamiliars*.¹⁴⁷

Das orquídeas ígneas das metralhadoras até os geométricos esquadrões aéreos, Marinetti salienta as máquinas enquanto entidades propriamente expressivas - e por que não dizer, as mais legítimas obras da estética da guerra? Ainda entre os comentários de Benjamin sobre o elogio da máquina presente em Marinetti, sua posição se distancia de qualquer aviltamento dos sentidos por efeito do choque. Antes pelo contrário. Para o futurista, o *ruído* é a atividade mais significativa da máquina¹⁴⁸, algo que escamoteia sua consagrada função produtiva - na qual a máquina é subtraída de seu corpo – em virtude de sua função expressiva, ou seja, produtora de estímulos de diversas ordens. Em

¹⁴⁵ MARINETTI, Fillipo Tomaso *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.98.

¹⁴⁶ MARINETTI, Fillipo Tomaso *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.98.

¹⁴⁷ Extremos não tão distantes como o processo histórico pode revelar, uma vez que ao longo do século XX foi testemunhado um arco da máquina que partiu dos aparelhos de filmagem exclusivos da indústria cinematográfica até as contemporâneas câmeras de vigilância dispostas por sistemas de segurança urbana associadas à programas de reconhecimento fácil e de veículos, mas também até as câmeras mobilizadas em âmbito nomeadamente militar, como aquelas acopladas em *drones* pilotados por inteligências artificiais cuja orientação para o alvejamento de móveis media-se em parte pela interação entre a legibilidade imediata das imagens informada por tais câmeras e sistemas de cálculo balístico. Para mais, cf. CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. São Paulo: Coscac & Naify, 2015; HARMAN, Stephen. *Cidades sitiadas*. São Paulo: Boitempo, 2016. pp.221-344; VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

¹⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *Carta Parisiense I. André Gide e seu novo adversário* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.217.

conformidade com a leitura de Thierry Maulnier citado por Benjamin em um escrito do mesmo 1936, Marinetti limitou-se a considerar a máquina sob seu aspecto estético: para além do ruído, também lhe encantou a *repetição precisa* e o *movimento veloz*.¹⁴⁹

Para Benjamin, a guerra é uma insurgência da técnica que desloca ao cotidiano a matriz dos estímulos mais extremos: “No lugar de usinas de força, ela coloca em ação a força humana, na forma de exércitos. No lugar do trânsito aéreo, ela instala o trânsito de balas, e na guerra química ela tem um novo meio [*mittel*] para extirpar a aura.”¹⁵⁰ E com o cotidiano tomado pela imagem da guerra, instala-se uma hegemonia do excesso de estímulos. Segundo Seligmann-Silva, tais estímulos provocaram Benjamin a “estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, diretamente determinadas pelas aceleradas mudanças técnicas”¹⁵¹, já que as massas da criatura humana se viam cada vez mais lançada em ambientes lotados de dispositivos, das trincheiras às metrópoles.

A automatização enquanto processo de subjetivação adequado ao choque, movido em seu íntimo por um excesso de estímulos afim a uma tal estética da guerra, pressupõe uma tese benjaminiana relativa ao vínculo entre a sensibilidade e a historicidade dos dados sensíveis. Para Benjamin, “A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio [*medium*] em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas historicamente determinado [*sic*].”¹⁵² Em primeiro lugar, tal tese parte de uma conceituação do meio [*medium*] da percepção enquanto ambiente imediato da percepção, ao invés de uma pura faculdade mediadora¹⁵³. Neste caso, a distinção entre forma e conteúdo da percepção seria

¹⁴⁹ Idem. p.219.

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.99.

¹⁵¹ SELIGMANN-SILVA, Marcio. *A “segunda técnica” em Walter Benjamin* In: BENJAMIN, Walter. op.cit. p.25.

¹⁵² BENJAMIN, Walter. op.cit. p.58, grifo meu.

¹⁵³ Para uma precisão conceitual, me valho de uma nota de Jeanne Marie Gagnebin ao ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* de 1916, dobrada sobre tal matéria: “*Medium* e *Mittel* são termos recorrentes na reflexão benjaminiana e assumem particular importância no presente ensaio. O segundo tem a significação de ‘meio para determinado fim’, caracteriza, portanto, um contexto instrumental e alude sempre à necessidade de mediação. *Medium* designa o *meio* enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação, sem que seja possível estabelecer com ele uma relação instrumental com vista a um fim exterior; por isso mesmo, para Benjamin, indica uma relação de *imediatidade* [*Unmittelbarkeit*].” Lembrando que para Benjamin “a existência da linguagem estende-se não apenas a todos os domínios de manifestação do espírito humano, ao qual num sentido ou em outro, a língua sempre pertence, mas a absolutamente tudo”. O cosmos já era então concebido em sua totalidade como *medium* da linguagem dado a perceber anteriormente à linguagem dos homens, mais particularmente na linguagem das coisas [*Dingesprache*], a partir da qual a primeira configura-se enquanto uma tradução. Portanto, o *medium* da percepção designado por Benjamin entende-se pelo ambiente imediato de linguagem onde se daria a

ineficaz ao entendimento do processo, uma vez que a percepção não só seria moldada conforme o que se dá a sentir e perceber, como se daria *no* que se percebe e sente. Sem tal pressuposto, não há como avançar no que segue, isto é, a determinação histórica da percepção conforme ao meio onde se dá, e aí está o segundo movimento da tese. Assim sendo, cada meio historicamente situado padece de um conjunto de determinações às quais se reduz o horizonte vivencial da criatura humana na medida que moldada a tais determinações. E tais determinações históricas tanto mais se salientam quanto mais os dispositivos técnicos atulham o cotidiano, ocupando-o com atividades mediadas pelas máquinas, para além das nuvens turvadas pela fumaça ou dos eflúvios encerrados em caves de concreto – tendência a totalização da vivência¹⁵⁴ a um quadro abarrotado de artefatos. Ou melhor, as próprias determinações naturais da percepção revelam sua realidade histórica.

Tal determinação histórica do *medium* da percepção é uma das teses mais contundentes de seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a qual lança as bases de uma estética enquanto doutrina dos regimes da sensibilidade em situação, e as teses sobre o automatismo não alcançariam seu horizonte sem tal sustentáculo. Mas sustentáculo por sustentáculo, apresenta-se somente um quadro geral. Para que o automatismo se realizasse, enquanto tal, amparou-se em uma figura da sensibilidade historicamente determinada: a *hiperstesia*, ou mais precisamente, a *reviravolta da hiperestesia*.

A composição pelo excesso heterogêneo dá lugar a sínteses sensíveis contraditoriamente homogêneas, como manchas de tinta que compostas de tantas cores assumem um tom confusamente neutro. Homogêneo entre composições heterogêneas, o ambiente urbano se reproduz segundo a poética da mercadoria mapeada por Benjamin, na qual o novo se atualiza como sempre-igual. Isto é, a suposta diversidade mercantil mascara a unidade do processo que a produz e atualiza em cada particular uma aparente

percepção, e não um objeto mediado pela faculdade. A exposição de tal teor conceitual poderia retomar não só os fragmentos sobre a percepção de 1917-1918, mas também de fragmentos de *Rua de mão única* e *Infância berlinense: 1900*, onde uma certa teoria da percepção na qual o percebido se daria no imediato do objeto percebido. Teoria explícita em *Solicita-se ao público que proteja as áreas plantadas* e reafirmada performance de mergulho no mundo da matéria, presente em outros fragmentos da segunda coletânea. Para tanto, cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* In: pp.50-51; 53-54; 62-66; Idem. *Rua de mão única; Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. pp.15-16; 101; 102-103.

¹⁵⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.1277.

diferença, a assim chamada *noveauté* na Paris oitocentista. Segundo Buck-Morss, o excesso sensorial ofertado pelos dispositivos da modernidade levaria a criatura humana a estados de torpor, tamanho o ataque sofrido por seu aparelho perceptivo. E isto não se passaria somente com a mancha de movimentos ou blocos de ruídos indiscerníveis no campo de batalha. Nas ruas da metrópole moderna sua sensibilidade seria tomada pelas fantasmagorias do capital, expressas nas edificações enquanto corpo, suporte e receptáculo da mercadoria.

Como já indicado, *a metrópole ambientou a hiperstesia* na medida em se fez massiva e diversamente ocupada tanto por dispositivos técnicos estridentes quanto por sua interlocutora – a massa –, alcançando a hodierna *cidade hiper-mediada* conceituada por Nadir Lahiji¹⁵⁵. Cidade cujas expressões paradigmáticas encontram-se em Tokyo e Las Vegas, e que não passa de um tal quimera dos estímulos: nos planos verticais, *outdoors* nos quais propagandas em vídeo circulam 24/7, ou a miríade de *slogans* e *logos* de companhias pelas quais se comercia da colher à habitação urbana, superfície não raro sobreposta pela escrita do pixo e do grafite a enunciar formas de vida com raro acesso a plástica metropolitana; sobre o ruído de fundo de buzinas e conversas em múltiplas línguas, a *jam* levada em um bar dez passos atrás é logo mesclado ao samba feito por uma roda, para então este se tornar imperceptível sob os decibéis do *techno* de graus abaixo, sons deixados para trás quando da entrada do passante no silêncio do saguão da casa de concertos onde o *Atembogen* de Heinz Holliger será performado; para não falar dos gritos dos loucos e dos vagabundos, tão fora da etiqueta vocal quanto da lei cujo exercício em geral endereça aos ouvidos o estopim das pistolas e mancha os muros de escarlate. De um tal um meio da percepção, no qual intensidade, frequência e diversidade dos impactos manifestam parte de suas determinações históricas, não poderia decorrer senão a gênese de uma percepção defensiva a um meio hiperestésico.

Em uma passagem citada por Benjamin na ocasião de seus ensaios sobre Baudelaire, Engels comenta a sensibilidade do trabalhador londrino do século XIX, cujo encontro com a insensibilidade ainda diz mais respeito a vivência das massas do que aos

¹⁵⁵ “If one considers the most highly mediated centers of our cities – the electronic-architectural bazars of urban points such as Times Square, New York, Leicester Square, London, or the Shibuya Crossroads in Tokyo, what results from this very literal application and multiplication of architecture as media is that the sensorial experience of the modern city visiting subject reaches such a pitch that Susan Buck-Morss’s anesthetization becomes the only recourse one has.” em LAHIIJ, Nadir. *Phantasmagoria and the Architecture of Contemporary City* In: *Architecture media politics Society (Amps)*, vol.7, n.4, 2015. p.9.

dispositivos metropolitanos: a “indiferença brutal, o isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados é tanto mais chocante e gritante quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo.”¹⁵⁶ À altura dos desdobramentos da metrópole no início do século XX, diagnósticos ressoantes ao de Engels compareceriam na letra de Simmel e de Freud, cujas conclusões convergem a despeito da distinta maquinaria conceitual por ambos mobilizada - o primeiro, professor de Benjamin, e o segundo, sua fonte explícita quanto aos impactos psíquicos do choque nos ensaios sobre Baudelaire. Na esteira deste leitores das configurações sensíveis do campo social, Susan Buck-Morss. Para a leitora de Benjamin, o aparelho perceptivo

é posicionado para repelir os estímulos tecnológicos, a fim de proteger o corpo do trauma do acidente e a psique do trauma perceptual. (...) Sua meta é entorpecer o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de *anestesia*.¹⁵⁷

Portanto, o excesso de estímulos sugere a reviravolta da hiperestesia, isto é, sa gênese de uma sensibilidade indiferente: a *anestesia*. Em *Estética e Anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Benjamin*, Susan Buck-Morss designa o regime de conhecimento sensível para tais fenômenos de *Anestésica*. Para ela, parte da estética implícita ao pensamento de Benjamin se inclinaria para pensar como a sensibilidade menos sente na medida em que mais ampara impactos similares, aquilo que Benjamin nomeou de sempre-igual. Vivemos a época do aviltamento dos corações¹⁵⁸. Ainda cedo Baudelaire testemunhara as primícias do horror, e o sentira; já tarde, nós constatamos o horror sem sombra de dúvida, mas ainda somos capazes de senti-lo? Benjamin nos oferece uma negativa. “O desespero foi o resgate pago por essa sensibilidade [de Baudelaire] que, abordando pela primeira vez a grande cidade, foi a primeira a ser assaltada por um estremecimento que nós, diante de múltiplas ameaças mais que evidentes, *deixamos de sentir*.”¹⁵⁹ Na esteira destas ponderações, a anestésica compreenderia as condições de sensibilidade de nossa era, propriamente inclinadas à

¹⁵⁶ BENJAMIN, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.118.

¹⁵⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.187.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Notas sobre os “Quadros parisienses”, de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.201.

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.201, grifo meu.

insensibilidade, ou nas palavras de Buck-Morss, à alienação sensorial gerada ao avesso do excesso sensorial.

A anestesia e por sua vez o automatismo, tem na metrópole enquanto imagem da guerra uma foz dentre outras. Pois se o cotidiano metropolitano encarna a sensibilidade da guerra, então uma hiperestesia coincidente àquela dos campos de batalha expressa-se em arena metropolitana. Desta forma, guerra e metrópole partilham o solo da hiperestesia e sua reviravolta, e assim demarcam a encruzilhada anestésica entre estética da guerra e estética da metrópole. Mas isto não se passa tão às claras: a gênese anestesia pode se passar de maneiras aparentemente sutis, na escala de uma micrologia do poder manifesta em espetáculo. Na massificação das telas dominada por propagandas explícitas ou dissimuladas, ou em conciliações formais da cultura de massas que tem a metrópole por palco, Benjamin expõe o domínio em que a estética da guerra se difunde em miniatura no cotidiano, aquém do fogo aberto nos campos de batalha.

3. Fogo cruzado

3.1. *Fiat ars, pereat mundus*

Diante da estética da guerra, há uma nuance crucial entre o olhar do esteta futurista àquele do materialista dialético. A saber, o salto de uma *estética positiva* a uma *crítica das condições históricas de sensibilidade*, ou correspondentemente, de uma estética da guerra enquanto projeto futurista a apreensão de um regime histórico de sensibilidade característico a guerra enquanto constelação do agora lida pela dialética em suspensão operada por Benjamin em *Passagens*. Como se viu, tal processo passaria pelas inversões da hiperesstesia dos meios, culminante na anestesia da percepção. Tal é o caso da alienação sensorial em jogo na anestesia, tal como relata o último parágrafo do ensaio sobre a obra de arte. Nos idos de 1936, a alienação da criatura humana “atingiu tal grau que se torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem.”¹⁶⁰

Buck-Morss situa a alienação sensorial na base da *estetização da política*¹⁶¹, um dos marcadores da arte fascista. Alienação que já fora lida no século XIX desde a determinação da percepção engendrada por um mundo das imagens que então já governava a sensibilidade na Paris oitocentista, logo além atualizado no cinema – técnica intimamente vinculada a esta quadra da modernidade e sua pletora de lanternas mágicas, dioramas e panoramas: os dispositivos expressivos da fantasmagoria¹⁶². No século XX, o cinema massifica a captura e a exposição da política, reservadas em inumeráveis ocasiões ao longo de séculos à certas expressões da pintura e escultura, bem como ao teatro e à literatura¹⁶³. Com a reprodutibilidade técnica da imagem insinuada nas técnicas de

¹⁶⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.99.

¹⁶¹ Cf. BUCK-MORSS. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra e arte de Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.174.

¹⁶² Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.875. Os assim chamados “dispositivos fantasmagóricos” por parte Benjamin tratam-se de aparelhos de projeção visual, que poucas décadas depois encontraram uma síntese medial na aparelhagem dos irmãos Lumière.

¹⁶³ Tema não pouco polêmico. A comparar a reverberação das tensões entre a aristocracia e burguesia a partir d’*A batalha de Austerlitz* (1805) de um retratista como François Gérard – cujo salão era frequentado

gravura, e posta em marcha franca com a fotografia, alcança o cume da circulação massiva dos meios de exposição da política, pareado ao rádio. Na Alemanha posterior a queda da República de Weimar, marca uma vertente forte do projeto de cultura nacional, representado por cineastas como Leni Riefenstahl, cujas películas não só mostram a política enquanto fenômeno de massas esteticamente mediado, mas sobretudo desvelam a realização da política sob a figura da obra de arte. Ainda que obra de arte fascista, como veremos com Riefenstahl, na qual os princípios da estética da guerra aparecem indisfarçadamente. Em coro ao célebre estudo de Miriam Hansen:

Com a ameaça crescente do fascismo – não apenas na Itália e na Alemanha, mas também em outros países europeus -, ele [Benjamin] percebeu uma cumplicidade entre a *ideologia estética* (e expoentes intelectuais como Ernst Jünger e F. T. Marinetti) e a *estetização fascista da política e da guerra*.¹⁶⁴

Para o olhar dialético de Benjamin, a estética da guerra vem ao agravamento de um processo anterior à sua formulação: o uso dos meios técnicos na contramão de qualquer emancipação, mesmo que às custas de uma destruição pulverizada. Dado o desenvolvimento da técnica na contramão de qualquer efetiva distribuição de seu uso e posse, “a elevação dos meios técnicos, em termos de ritmo, de fontes de energia, pressiona em direção a uma utilização antinatural destas forças”¹⁶⁵ - isto é, um uso que solapa as condições de tal desenvolvimento. Portanto, tais meios hão de encontrar por onde escoar sua destrutividade antes que promova sua própria aniquilação. Tal uso cujos efeitos incidem contra a integridade precária do corpo social não só reafirma a tese da discrepância, como novamente localiza sua manifestação exemplar na guerra, cenário do escoamento: “A guerra imperialista é determinada, em seus traços mais terríveis, pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo de produção.”¹⁶⁶ Neste estado de coisas, somente a guerra prolonga o fim do corpo social na medida em que “possibilita mobilizar a totalidade dos meios técnicos da

por figuras como de Stäel - posta diante dos croquis de costumes de um Constantin Guys, ou da ousadia controversa em inúmeros aspectos da assim chamada arte filosófica de um Eugène Delacroix em *A Liberdade guiando o povo* [*La Liberté guidant le peuple*] (1830). Para além do meio-de-campo entre aristocratas e burgueses, vale salientar sobretudo as tensões postas por malditos como Manet e Baudelaire, Courbet ou Rimbaud, para não dizer das máquinas infernais do Conde de Lautréamont.

¹⁶⁴ HANSEN, Miriam. *Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, p.226, grifo meu.

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.98.

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.99.

atualidade sob auspício das relações de posse”¹⁶⁷, contra um agregamento de criaturas que não participe estritamente de tais relações de posse.

Uma tal mobilização da técnica ao governo do corpo social encontra sua manifestação deslocada naquela para a estetização da política, cujo processo culmina na guerra¹⁶⁸. Ainda que não total, no registro da estetização da política está em jogo uma mobilização massiva dos meios técnicos para o governo das tensões de um corpo social marcado por interesse diversos - basta notar os gigantescos complexos midiáticos que compõem, em articulação ao poder econômico, genuínas plataformas de gestão das massas pela sensibilidade. Segundo um memorando de Buck-Morss, sobre as patas da modernidade “O fascismo não cria, [mas] apenas administra a alienação sensorial.”¹⁶⁹ Em matéria de gestão das massas, a estetização da política é uma maneira de conter provisoriamente as pressões da discrepância da técnica e das tensões sociais, as quais forçam uma desintegração dos agregamentos de criaturas humanas. Quando o governo das massas compactas através das imagens e a guerra civil pulverizada contra segmentos de seus habitantes é insuficiente para dar uma coesão precária a um corpo social inerentemente fraturado – bem como para escoar a monstruosidade heterônoma da técnica –, a guerra comparece enquanto única saída vislumbrada por Benjamin afora a revolução. Pois tal qual visto acima, a guerra encaminha provisoriamente os excessos da técnica às custas de sua mobilização total, seja contra inimigos internos ou externos.

É justamente através da busca em dar expressão às massas sem alterar quaisquer relações de produção ou de propriedade que o “fascismo caminha diretamente em direção a uma estetização da vida política”¹⁷⁰. Estetização dada mediante a reprodução técnica e circulação massiva da imagem, do som, e de toda sorte de estímulos sensoriais excessivos. Mas além das massas, o ensaio de Benjamin dá palco para uma segunda personagem, ou melhor dizendo, uma segunda protagonista nas cenas do Reich. Por um lado, a *massa* - e mais particularmente a assim chamada *massa compacta* -, encena conceitualmente a estetização da política; por outro, a *figura política* - por vezes referido pelo termo *ditador*

¹⁶⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.97

¹⁶⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.97.

¹⁶⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Benjamin* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, p.174.

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.97.

ou *regente* -, faz o mesmo ao seu modo. Logo, a mencionada estetização oscila então entre figura governante e massa governada, circuito de posições no qual trafegam as expressões de um à outro, e através do qual o vínculo entre massa compacta e poder centralizado fortalece sua coesão.

Sem dúvida há uma feição dialética do conceito de massa em Benjamin¹⁷¹. São dois os paradigmas reguladores: Baudelaire por um lado, Freud por outro. Interessa a Baudelaire a massa enquanto multidão que ainda dá lugar a criatura humana em sua solidão e peculiaridade evanescente em meio à turba: “Não se pode falar aqui [na obra de Baudelaire] de uma classe, nem de um coletivo estruturado. Trata-se, nada mais, nada menos, da *multidão amorfa dos transeuntes*, do público das ruas.”¹⁷² Já Freud se volta para a massa enquanto estruturada e consistentemente identificada em relação a si e seu líder, sem espaço para as fraturas próprias a angústia do poeta solitário. Lembre-se dos dois exemplos de *Psicologia das massas e análise do Eu*: o exército e a igreja¹⁷³.

Se por um lado, Benjamin esboça uma fresta para a formação estética das massas proletárias para a luta de classes em momentos de perigo, por outro não o faz sem o risco de arrastar tais massas em direção a um culto da guerra pela guerra – ao modo da arte pela arte -, caso excessivamente compactas e identificadas. Benjamin entende a massa compacta em contraste àquela que despertou o interesse de Baudelaire - difusa e diversa. A massa em estado compacto retrai quaisquer inclinações de suas partes para emancipação mediante uma identificação consistente às imagens de si, pela qual conserva-se enquanto compacta na mesma medida em que inverte o sentido de suas ambições de emancipação em troca da satisfação extraída do reconhecimento de sua

¹⁷¹ Não raro este ensaio de Benjamin foi enfrentado pela tradição de comentário enquanto um escrito oscilante entre a desesperança e os potenciais utópicos de uma forma. Se tais potenciais utópicos atualizam-se menos na eficácia social do cinema do que na integração de sua dialética ao método filológico, por hora, sublinho em tal ambiguidade a advertência para o reforço totalitário imanente ao princípio formal do cinema, o qual é sugestivamente indicado no escrito de 1936 para então se atestar consumado a altura dos escritos sobre Baudelaire de 1938-1939, onde o choque é tematizado no cerne sensível da crise da experiência. Para leituras longamente dobradas ao redor do caráter poliédrico do ensaio, cf. IBARLUCÍA, Ricardo. *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte em Walter Benjamin*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila, 2020. PALHARES, Taísa. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006; ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Florianópolis, EDUSC, 2003.

¹⁷² BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.116, grifo meu.

¹⁷³ Cf. FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do Eu* In: *Cultura, Sociedade, Religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. pp.137-232.

expressão. Seus membros optam pelo *pastiche* e a consonância, ao preço da exclusão da singularidade dissonante. Desta forma, avançam uma casa no automatismo, fortalecido pela identidade de expressão que dá lastro à compactação. Logo, seus membros não só estão reduzidos a um esquema de estímulo-resposta, como também tal esquema passa a dispor de um vocabulário tão rarefeito quanto reativo.

Em uma longa nota exclusiva da segunda versão do ensaio, Benjamin adverte que o fascismo utiliza da compactação de modo impecável, pois sabe que “quanto mais compactas as massas que ele põe em movimento, tanto maior a chance de os instintos contrarrevolucionários da pequena-burguesia determinarem suas reações”¹⁷⁴ outrora revolucionárias. Entre a *massa* e a *massa compacta* há uma zona de viragem arriscada, a qual Benjamin não deixa de aludir: a possibilidade de *conversão dos potenciais revolucionários em contrarrevolucionários*¹⁷⁵ na medida em que a massa proletária se compacta em massa manejada pelo fascismo.¹⁷⁶

No entanto, como tal conversão seria operada? Para Benjamin isto se daria através do ensaio fascista de organização das “novas massas proletárias sem tocar nas relações de posse para cuja abolição elas tendem. Para ele [o fascismo], a salvação encontra-se em deixar as massas atingirem sua expressão (de modo algum o seu direito [de abolição das relações de propriedade]).”¹⁷⁷ E segue: “as massas tem direito a modificação das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma *expressão*, ao mesmo tempo conservando essas relações.”¹⁷⁸ Sob tais condições as massas podem atuar sua emancipação com chancela do líder fascista – desde que as consequências de tal atuação não comprometam quem lhes garantiu o palco. Vivem, por assim dizer, seus quinze minutos de fama, prometidos além de uma ocasião. Em cena, ocupam a posição do ator de cinema e, enquanto tal, atuam para a aparelhagem seu papel de protagonistas históricas que são,

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.81.

¹⁷⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.80.

¹⁷⁶ Diferentemente da multidão, a massa compacta projeta suas inclinações para emancipação mediante uma identificação consistente às imagens de si e do líder, pela qual conserva a si enquanto compacta na mesma medida em que inverte o sentido de suas ambições. Em uma longa nota exclusiva da segunda versão do ensaio, Benjamin adverte que o fascismo utilizou da compactação de modo impecável, pois sabe que “quanto mais compactas as massas que ele põe em movimento, tanto maior a chance de os instintos contrarrevolucionários da pequena-burguesia determinarem suas reações” outrora revolucionárias. Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.81.

¹⁷⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. pp.96-97.

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.97, grifo meu.

para que assim não efetivem tal protagonismo por detrás das lentes. Dão sequência ao espetáculo da massa ao expressar uma bestialidade disciplinada conquanto que restrita ao *setting* - ainda que este seja uma praça ou uma larga avenida onde se atua a aglomeração.

*A reprodução massiva é especialmente favorecida pela reprodução das massas. Nas grandes procissões cerimoniais, nos megacomícios, em eventos massivos de natureza esportiva e na guerra, que são hoje todos voltados à gravação em filme, a massa fica face a face consigo mesma. Esse fato, cujas consequências não precisam ser enfatizadas, está intimamente relacionado com o desenvolvimento da técnica reprodutiva – e, neste caso, da técnica de gravação.*¹⁷⁹

E Benjamin ainda avança quanto a aderência da aparelhagem a este particular objeto. “Movimentos de massa apresentam-se geralmente de modo mais nítido à aparelhagem do que ao olhar. (...) Isso quer dizer que *movimentos de massa, e em seu extremo a guerra, apresentam uma forma de comportamento humano especialmente adequada ao aparato.*”¹⁸⁰ Tal adequação passa por uma *afinidade expressiva*, uma vez que o choque comparece nos três elementos. A massa e a guerra enquanto eventos de expressão característica do choque se encaixam bem ao filme enquanto guiado pelo princípio formal do choque. Mais ainda, resta salientar as consequências da adequação das massas a este dispositivo técnico. Sem dúvida, o tema da adequação a aparelhagem marca uma dupla defasagem quanto às teses sobre o automatismo de 1939. Se por um lado, prenuncia suas formulações em 1936, por outro, já avança em algumas outras consequências históricas. Assim como a adequação das massas aos ritmos urbanos e a linha de montagem, a adequação a aparelhagem terá um destino que já se pode supor. A saber: a tendência a gênese de uma sensibilidade anestésica cuja coerência aos ritmos e intensidades maquínicos insiste na automatização da criatura humana.

Assim sendo, a integração do filme nos circuitos da cultura de massas produziu menos emancipação do que automatismo - o qual não se justifica suficientemente pelo princípio formal do cinema, mas também pelo manejo interessado de tal princípio por parte da indústria cinematográfica. Pois diferentemente da arte cinematográfica russa que ocupara Benjamin noutras ocasiões, neste ensaio dedica sua atenção a obras residuais da arte cinematográfica, indubitavelmente eficazes na gênese da anestesia quanto mais se apresentam ao olhar e à escuta.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.97.

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.97.

O que se revela nos mais novos filmes da *Disney* já está, de fato, dado em alguns dos mais antigos: a tendência a aceitar confortavelmente a bestialidade e a violência como aparições que acompanham a existência. Com isso retoma-se uma antiga tradição que desperta tudo menos confiança; ela é liderada pelos Hooligans dançantes que encontramos em imagens de *pogroms* medievais (...).¹⁸¹

Esta menção ao caráter festivo da barbárie é retomada mais nos ensaios sobre Baudelaire em comentários sobre telas de James Ensor, nas quais a mescla entre corporações militares e bandos carnavalescos expressa o conluio entre a polícia e os saqueadores, uma das assinaturas dos regimes totalitários¹⁸². Aí se manifesta o já aludido *lado selvagem da disciplina*¹⁸³, isto é, a inversão dialética de cultura em barbárie na ordem social. Em *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889* (1888), Ensor compõe uma cena onde uma massa de semblantes avança fervilhante por uma rua em festa em cujo centro há uma banda de militares uniformizados e ortogonalmente dispostos - a *fanfare doctrinaire* - em meio a uma mixórdia das mais excêntricas fantasias. Todavia, além dos uniformes, alguns dos participantes do bloco militar também se mascaram tal qual a multidão ao redor. Ao fundo, um cristo se eleva. Seria uma marcha militar, um desfile carnavalesco, uma procissão religiosa ou algo dos três?

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.90.

¹⁸² BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.127.

¹⁸³ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.127. Aspecto igualmente interpretado por Benjamin entre as personagens d'*O homem da multidão*, como salientado na p.54 deste trabalho.

Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889. James Ensor, 1888.



Fonte: Getty Center for Art and History. Consultável em:

<https://www.getty.edu/art/collection/object/103QSA>. Data de acesso: 06/07/2024.

Borram-se as fronteiras entre o teológico e o político, bem como entre ambos e a anomia instalada pelo tempo da festa quanto às leis divinas e profanas, próprio ao carnavalesco. Tal ambiguidade, ainda saborosa na *mélange* de bruxas e monstros, esqueletos e chapeleiros, amarga o “gosto pelo disfarce e a máscara, o ódio do domicílio e a paixão pela viagem”¹⁸⁴ que animara Baudelaire, uma vez que Ensor ilumina como as máscaras também vestem as forças da ordem que, centrais ao quadro, policiam e dão o tom doutrinário para a desordem. E assim regida por *administradores do caos*, tão ou mais anômalos que aqueles que os circundam, a festa ganha uma feição tétrica. Dá-se a ler na tela a expressão das zonas de indistinção entre *norma* e *anomia*, própria ao que Giorgio Agamben identificaria mais a frente enquanto traço característico ao estado de exceção, parcialmente conceituado desde a pragmática executiva do Terceiro Reich¹⁸⁵. Com Ensor – já registrara Benjamin noutra oportunidade – “um espectro enche as ruas das grandes cidades: pequenos-burgueses em trajes carnavalescos, máscaras enfarinhadas

¹⁸⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As massas* In: *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2011. p.69.

¹⁸⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Festa, luto, anomia* In: *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. pp.101-111.

e grotescas, coroas de *paillette* na cabeça derramam-se num cortejo sem fim pelas ruas.”¹⁸⁶

“*Vive la sociale*”, grava Ensor na faixa que atravessa o céu do festejo bárbaro. Certamente um sintagma em acordo com a eletrização das massas diante do espetáculo da política projetado nas telas. Diferentemente da fanfarra doutrinária de Ensor na qual o poder como violência atribuído pelo Estado às forças militares se distribui em inúmeros corpos, neste espetáculo a figura política afirma diante da aparelhagem cinematográfica a centralização do poder soberano¹⁸⁷ em um.

O rádio e o filme modificam não apenas a função do ator profissional, mas também a função daquele [exposto a aparelhagem], como é o caso da figura política, que se apresenta a si próprio diante desse equipamento de gravação.¹⁸⁸

O ator de cinema atua para a aparelhagem enquanto alguém posto a teste - em primeiro lugar pela equipe cinematográfica, mas sobretudo pelas massas que recebem e avaliam sua performance. Uma vez que na reprodução técnica das performances de figuras políticas estas figuras ocupam o lugar do ator, tanto mais se acentua o interesse da massa em avaliar a performance. Seria a figura capaz de nos fazer rir? Saberíamos exprimir nossas indignações e anseios e, quem sabe, lhes dar uma resposta diversa da angústia? Diante das câmeras e microfones, a figura política tem a realidade de sua posição avaliada conforme sua habilidade em manejar suas expressões. E a despeito de outros critérios, teria tanto mais sucesso quanto melhor adequa sua expressão às fantasias da massa, das quais só pode suspeitar.

A modificação “ambiciona a exposição de habilidade controláveis e mesmo transferíveis sob certas condições sociais (...). Disso resulta uma nova seleção, uma

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.86.

¹⁸⁷ O trânsito com valor equivalente da figura política ao soberano acompanha a alteração textual de uma longa nota de rodapé ao redor das mutações das condições de exposição da figura política enquanto mutação de sua função no campo social. Se na segunda versão do ensaio a personagem da nota nomeia-se por *figura política*, já na nota equivalente da terceira versão Benjamin decide por chamá-la *regente*, para nas versões seguintes voltar atrás na decisão. Certamente a equivalência sugerida por Benjamin poderia guiar a desenvolvimentos da presente reflexão através da teoria da soberania formulada em *Origem do drama trágico alemão* onde a figura do regente é central. Para tanto, cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.79; Idem. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. pp.59-63.

¹⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.79.

seleção diante da aparelhagem, da qual o *campeão*, a *estrela* e o *ditador* emergem como vencedores.”¹⁸⁹ Exposta aos testes da massa, a política como espetáculo torna-se o espaço de uma competição esteticamente mediada e tecnicamente reproduzido. Não é em nada ocasional o emprego do termo ditador para dar concretude a fisionomia da figura política relevante a reflexão de Benjamin. Ao trazer tal tema a baila, Benjamin tem na propaganda fascista projetada nas telas de cinema de Berlim à Roma um exemplo de vanguarda. Contudo, o estado de exceção em que vivia encontra suas raízes em solos supostamente democráticos. Diz Benjamin:

*A crise das democracias deixa-se compreender como uma crise das condições de exposição da figura política. (...) Com as inovações do equipamento de gravação que permitem tornar a fala audível a muitos, e, em seguida, também o falante visível a muitos ilimitadamente, a exposição da figura política diante deste equipamento de gravação entra em primeiro plano.*¹⁹⁰

A crise das democracias encontra suas condições aquém do fascismo ou de sua propaganda, uma vez ancorada nas condições de exposição da figura política sob a égide da reprodução técnica da imagem e do som. Assim sendo, não seria demais dizer que, a rigor, *a contrarrevolução será televisionada*.¹⁹¹

Uma expressão precisa e de largo alcance histórico do manejo cinematográfico de tais condições de exposição encontra-se na película *Triunfo da Vontade* [*Triumph des Willens*], dirigida por Leni Riefenstahl. Após seu lançamento no *UFA-Palast* de Berlim, maior cinema de então sob posse da produtora *UFA*, o filme alcançaria telas além das fronteiras do *Reich*. Premiado em festivais europeus de cinema de então, dentre os quais o festival da Exposição Universal de Paris de 1937. Se, apesar da ampla divulgação, o filme não fosse do conhecimento do autor exilado em Paris a altura da escrita do ensaio, certamente o seria um ano após a publicação do texto, confirmando suas teses nas telas parisienses da Exposição Universal.

¹⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.79, grifo meu.

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.79.

¹⁹¹ Creio ser desnecessário insistir na atualidade do diagnóstico de Benjamin, quando populações passam a orientar suas posições em aderência às expressões de figuras políticas difundidas nas telas de *smartphones* algoritmicamente orientados para a recepção de conteúdo, projetando figuras como Donald Trump e Javier Milei no horizonte da *Realpolitik*.

Produzido em 1934 a pedido pessoal de Hitler para Riefenstahl, o filme documenta a convenção anual do Partido Nacional Socialista de setembro de 1934 em Nuremberg, um ano após Hitler subir ao poder enquanto chanceler. Segundo Paul Virilio em seu célebre *Guerra e cinema*, o *Führer* colocou à disposição de Riefenstahl “um orçamento ilimitado, uma equipe de trezentos técnicos e nove cinegrafistas (instalados em elevadores, torrinhas e plataformas construídas especialmente para a ocasião)”¹⁹², através dos quais daria a ver a forma do povo alemão.

Os eventos de Nuremberg seguem o programa enunciado por Joseph Goebbels: “Nós, que moldamos a moderna política alemã, sentimo-nos pessoas de talento artístico, às quais foi confiada a *grande responsabilidade de formar, a partir da matéria-prima das massas, uma estrutura sólida e bem trabalhada de um Volk*”¹⁹³. Algo ainda do horizonte da *Bildung* na *construção de um povo pela forma*. Neste evento como noutros de caráter similar, tal forma foi planejada por Albert Speer, responsável, dentre outras coisas, pelos destinos da arquitetura no Terceiro Reich. Em Nuremberg, os corpos são dispostos geometricamente em arcos e blocos, os gestos são regidos por uma regularidade ensaiada, os movimentos cadenciados por ritmos programados de antemão - não há expressão na massa sem o constrangimento desta a uma forma, enquanto a coordenação e similaridade de tais expressões a assemelha a legiões de um exército de um milhão autômatos – se levarmos em conta a cifra estrondosa de figurantes dirigidos¹⁹⁴. Traços tanto mais salientes quando capturados nos quadros de Riefenstahl, cuja fotografia faz questão de evidenciar as linhas mestras projetadas por Speer em planos que esgotam a força de sua coerência formal. Em uma passagem sua recuperada por Virilio, evidencia como Speer não planejou somente uma conferência, mas sim ocupou o lugar de um segundo diretor-geral:

Os preparativos para o congresso foram realizados simultaneamente com a produção do filme, ou seja, o evento foi organizado de maneira espetacular, não somente do ponto de vista de uma reunião popular, mas de modo a fornecer material para um filme de propaganda ... tudo foi determinado em função da câmera (...).¹⁹⁵

¹⁹² VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993. p.129.

¹⁹³ GOEBBELS, Joseph *apud* BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin* In: *Benjamin e a obra de arte: imagem, técnica, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.208, grifo meu.

¹⁹⁴ Cf. VIRILIO, Paul. *op.cit.* p.129

¹⁹⁵ RIEFENSTAH, Leni *apud* VIRILIO, Paul. *op.cit.* p.129.

Seguindo as considerações de Riefenstahl em entrevistas, há pelo menos duas protagonistas no filme: Hitler e o povo, isto é, o *Führer* e o *Volk*. Elementos correspondentes aos dois atores da estetização da política teorizados por Benjamin: o ditador e a massa compacta.

Trabalhadores da Alemanha (Triunfo da Vontade, 1935)



Fonte: YouTube: *Triumph of the Will* (1935). Part 3. (4:10). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WKARMy1rEQo&list=PLzt2AtVjVoqujoBFWNIDWGRkfJmFYSo_hE&index=4. Data de acesso: 22/07/2024.

Führer diante dos trabalhadores da Alemanha (Triunfo da Vontade, 1935)



Fonte: YouTube: *Triumph of the Will* (1935). Part 3. (6:16). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WKARMy1rEQo&list=PLzt2AtVjVoqujoBFWNIDWGRkfJmFYSo_hE&index=4. Data de acesso: 22/07/2024.

Sem mais delongas, ao filme - ou melhor, a alguns de seus quadros. Para enquadrar a massa, Riefenstahl se vale sobretudo de planos abertos e planos médios. Após a cena na qual abre-se a Conferência do Partido Nacional-Socialista com discursos de líderes do partido e ministros de estado, segue-se a apresentação dos trabalhadores

alemães organizados sob a tutela do Partido. Esta se marca pela aparição organizada e uníssona de massas dos mais extremos cantos da Alemanha – Friesland e Pomerania, Reno e Bavária, Silésia e a Floresta Negra -, à qual segue um discurso de Hitler enquanto líder dos trabalhadores convocados para a unidade alemã, já clamada pelo coro de trabalhadores: “*Um povo, um líder, um império, uma Alemanha!*” [*Ein Volk, ein Führer, ein Reich, ein Deutschland!*].

Tal como se passa nesta cena, Riefenstahl raramente faz uso de planos fechados para filmar a massa, mas quando o faz os encadeia sucessivamente na montagem em planos curtos, diluindo singularidades já apagadas por uma operação de uniformização das massas manejadas enquanto um complexo de unidades cujos gestos coreografados provocam padrões de movimentos nas unidades da massa compacta, que filmadas em plano aberto dão a ver o que Benjamin entende por uma massa compacta e automatizada.

Saudação da juventude alemã ao *Führer*. (Triunfo da Vontade, 1935)



Fonte: YouTube: *Triumph of the Will (1935). Part 4.* (13:00). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ckDxCsjUoEk&list=PLzt2AtVjVoqujoBFWNIDWGRkfJmFYSoHE&index=4>. Data de acesso: 23/07/2024.

Ainda mais do que na cena junto aos trabalhadores, este quadro no qual comparecem jovens alemães em saudação a Hitler que para eles discursa sobre sua formação rigorosa, obediente e uma, registra no interior do léxico coreográfico de Riefenstahl e Speer, a aparição da saudação característica, a qual percorre o filme do início ao fim. Para capturá-la em sua expressividade, Riefenstahl simula a decupagem de uma *contre-plongée* na medida em que ascendem os corpos filmados e seus braços. Expressividade automática em cujo traço icônico reverbera a vênica das criaturas da multidão de Poe, aqui compactadas segundo um rigoroso arranjo ortogonal tal que se

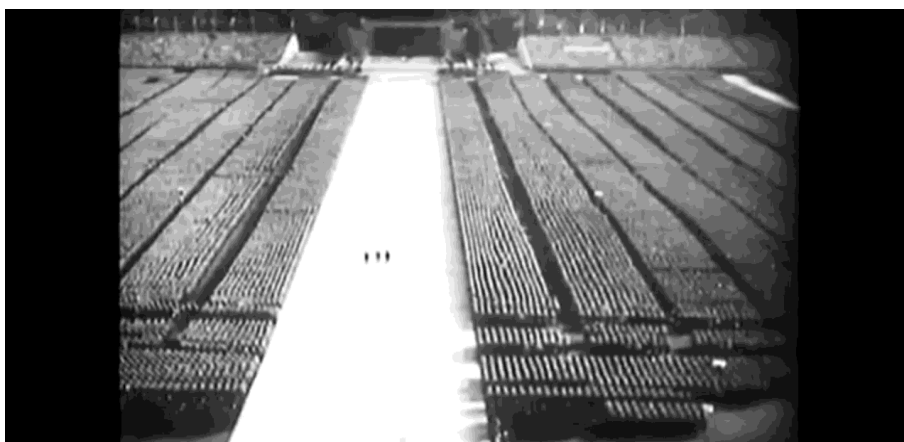
testemunha no quadro abaixo, onde se apresenta a plateia que espectadora do ditador, mas também os atores da expectativa de si enquanto massa.

Massa compacta da juventude alemã. (Triunfo da Vontade, 1935)



Fonte: *YouTube: Triumph of the Will (1935). Part 4. (7:55)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ckDxCsjUoEk&list=PLzt2AtVjVoqujoBFWNIDWGRkfJmFYSoHE&index=4>. Data de acesso: 23/07/2024.

Führer marcha entre os partidários do NSDAP. (Triunfo da Vontade, 1935)



Fonte: *YouTube: Triumph of the Will (1935). Part 5. (10:02)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LnoQTwPbX50&list=PLzt2AtVjVoqujoBFWNIDWGRkfJmFYSoHE&index=5>. Data de acesso: 23/07/2024.

A distinção complementar entre massa compacta e ditador, que só poderia ser aludida pelo gesto, mostra-se no quadro do plano aberto que segue logo acima. Após um discurso em que o Hitler inflama a massa de partidários, revivendo em sua memória as lembranças ancestrais que supostamente dão sua origem e destino, a película segue para este plano no qual o líder avança entre dois blocos de partidários rigidamente dispostos ortogonalmente, em paralelo ao eixo da avenida para a marcha do Führer em direção a

uma suástica que paira sobre o fogo, a qual Hitler saúda. Neste plano, a massa e seu líder apresentam-se em uma distinção rigorosa, alocando em um plano os polos articulados por Benjamin. Neste e noutros planos, testemunha-se a amplitude do planejamento de Speer e da monumentalidade almejada pelo ângulo de Riefenstahl, incidindo sem resto na figuração da massa compacta, uma vez que em um tal manejo do enquadramento as linhas de força que conformam a massa se apresentam como elemento estruturante da imagem.

Divisões de partidários do NSDAP (Triunfo da Vontade, 1935)



Fonte: YouTube. *Triumph of the Will (1935) Part 6*. (14:16). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4BzkiIQNYh8&list=PLzt2AtVjVoqujoBFWNIDWGRkfJmFYSoHE&index=6>.

Em uma entrevista, Riefenstahl afirma que "Hitler não queria um filme político. Ele queria um filme artístico."¹⁹⁶ Embora tenha participado do feito, está no ponto cego de Riefenstahl o nó apontado por Benjamin: a estetização da política, encontra em *Triunfo da Vontade* uma manifestação maior, dada a sequência de planos na qual transfiguram-se os eventos da convenção anual nazista em uma obra de arte na qual as massas e o ditador alcançam expressão diante da aparelhagem à altura de uma obra de arte que, bem ou mal, depositou suas marcas na história do cinema.

Não será em razão da miríade cromática do mundo – com suas sensações tenras e prazeres a disposição da próxima colher de açúcar ou injeção de dopamina, a nos lembrar que, apesar de tudo, a satisfação está ao alcance da contemplação da próxima mercadoria – que se deixará de desconfiar do poder e suas perversões, o qual não hesita em oferecer

¹⁹⁶ Fonte: YouTube: *Riefenstahl on Goebbels and Triumph of the Will*. (15:56). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LumJY3DoEJ4&ab_channel=InternationalSchoolHistoryTeacher.

algo de nefasto, cedo ou tarde. Antes pelo contrário: sob a direção do poder representada nos grandes complexos de mídia, o fascínio da imagem não se torna um dispositivo cada vez mais eficaz em velar o horror mundano? E desta forma, vela a barbárie na mesma medida em que a desvela noutros termos: “*Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Este ponto é a guerra.*”¹⁹⁷ Logo, se um primeiro momento a estetização da política aponta para um deleite da massa e dos ditadores com sua própria imagem refletida em seus produtos, em seu ponto culminante – a guerra – o deleite da massa ainda é consigo, mas mais particularmente com a aniquilação de si em sua própria imagem.

A alienação sensorial em jogo na atuação e diante das fantasmagorias oferece o torpor necessário ao deleite da aniquilação de si. Com a percepção das massas alterada pela técnica, disponível a aparar os choques e deles extrair satisfação, o fascismo deposita na guerra a esperança de um *gozo massivo e suicidário*¹⁹⁸. Desta forma, enquanto aniquila populações, a guerra pode então ser vivida enquanto obra de arte espetacular, um extremo hino à técnica. Quadro tão somente possível na medida em que a alienação da criatura humana atinge um tal grau que a esta torna-se possível – e aqui insisto na citação – “vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem.”¹⁹⁹ E tal evento repousa sobre uma percepção modulada a recepção dispersa de eventos extremos, para a qual sequer o extermínio de criatura humanas resiste em tornar-se espetáculo contemplável²⁰⁰.

Buck-Morss sublinha Benjamin: a alienação sensorial e a política estetizada são as condições sensíveis da modernidade, assim como o gozo vivido na contemplação entorpecida da autoaniquilação sua vivência total²⁰¹, exposto às claras na quinta versão de *A obra de arte*, quando da menção ao *desejo fascista*: “*“Fiat ars - pereat mundus”*, diz o fascismo. Como confessava Marinetti, ele deseja que a guerra proporcione satisfação artística a uma percepção sensível alterada pela técnica. Aí está, evidentemente, a mais

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.97.

¹⁹⁸ Cf. DAUDET, Léon *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.193.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.99.

²⁰⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.99.

²⁰¹ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Benjamin* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: imagem, técnica, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.174.

perfeita forma da *l'art pour l'art*.”²⁰² Com isso, opera-se uma *estetização da guerra* enquanto horizonte culminante da *estetização da política*, uma vez que o desejo fascista tem por meta *fazer gozar com a aniquilação*, e sobretudo com a própria aniquilação – algo somente possível em uma percepção anestésica, seduzida até o entorpecimento.

Neste quadro torpe, a aniquilação de qualquer criatura não se dá a sentir. Na medida em que consuma o desejo de autoaniquilação, o fascismo atualiza o gozo de Marinetti com sua estética da guerra. Abre um vínculo entre esta e a estetização da política culminante na guerra, pois converge ao caráter profético, apesar de francamente ideológico, do programa futurista. Que o mundo pereça ao custo do culto político à arte da guerra e da sensibilidade que lhe é própria, este é em parte o programa fascista.

²⁰² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: imagem, técnica, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.35. Segue a passagem como registrada na segunda versão do ensaio, na qual a expectativa por parte do fascismo e o reconhecimento da parte de Marinetti ocupam o lugar do desejo fascista confessado por Marinetti: “*Fiat ars, pereat mundus*, diz o fascismo e espera, como o reconhece Marinetti, da guerra a satisfação artística, da percepção sensível alterada pela técnica.” Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.99.

3.2. Fantasmas fascinantes

Paralelamente ao seu ensaio sobre a obra de arte, as *Cartas Parisienses* anotam, em 1936, alguns caracteres para uma fisionomia da arte fascista. Por hora, não nos interessa tanto a segunda carta, texto crucial ao exame do debate francês ao redor dos temas contemplados por Benjamin em *A obra de arte*, mas antes a primeira carta. Em *Carta Parisiense I. André Gide e seu novo adversário*, Benjamin desdobra uma leitura da “teoria da arte fascista”²⁰³ aparente no escândalo do crítico Thierry Maulnier diante de uma virada na obra de André Gide. De apóstolo dionisíaco torna-se um autor às voltas com as questões coloniais, entusiasmado com a possibilidade de uma outra via para as mutações antropológicas da modernidade, muito embora já testemunhe no polêmico *Retorno da URSS [Retour de I.U.R.S.S.]*, também de 1936, o fracasso de uma experiência frustrada. Entretanto, “No momento em que Gide adere ao comunismo, ele passa a ter de lidar com os fascistas.”²⁰⁴

Para Benjamin, uma tal teoria da arte fascista, escandalizada com qualquer tomada de posição por parte do artista que não seja por uma tradição contingente tornada eterna, pede por um conceito de cultura impermeável às transgressões que corrompem a pureza do corpo social. Antes de uma exclusiva cultura de massas para massas, Benjamin demonstra o caráter da atividade da massa compacta no fascismo: exprimir despojos que sustentem o mito das elites, em uma peculiar contradição. “O que faz de Maulnier um fascista é a percepção de que a posição dos privilegiados pode ser afirmada apenas pela violência. Representar a soma de seus privilégios como a 'cultura' – assim ele avista a sua particular tarefa [de Maulnier]”²⁰⁵.

Trata-se de um conceito que chancela uma tradição à despeito das irregularidades da transmissão cultural, cujos efeitos abrem a vida histórica das obras: seja pra rejuvenescer o que restava fora da tradição, ou atualizar na tradição mesma certas obras por ela então petrificadas - ao contrário do que pensa Maulnier, para quem “o destino da

²⁰³ BENJAMIN, Walter. *Carta Parisiense I. André Gide e seu novo adversário* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.214.

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.207.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.212.

cultura ocidental está indissoluvelmente ligado ao da classe dominante”²⁰⁶, à maneira do culto ao monumento. Interessa-lhe uma cultura petrificada para as elites e suficientemente sedutora para as massas, ou melhor, uma cultura cuja transitoriedade apresente-se como eterna, fundando culturalmente o poder fascista. Segundo Benjamin, para Maulnier é “inconcebível que exista uma cultura não baseada no privilégio.”²⁰⁷ E, portanto, o ataque ao Gide tardio: “Ter traído e abandonado a 'cultura' em favor do comunismo - esta é a acusação que Maulnier levanta contra as últimas obras de Gide.”²⁰⁸ O conceito benjaminiano de cultura, do qual se toma notícia na sétima tese de *Sobre o conceito de história*, ergue-se exatamente contra o conceito fascista de cultura, no qual os despojos dos vencedores graçam sem crítica ou vitalização acima dos vencidos²⁰⁹.

Segundo Benjamin, se reserva uma contradição entre teoria e práxis da arte fascista: pelo lado da teoria da arte fascista, a arte é reservada aos sábios²¹⁰; porém, pelo lado da práxis da arte fascista, esta é uma arte de propaganda, de pouco interesse aos sábios²¹¹. É antes fruída pelos que se entregam menos à transmissão do que aos detritos irrefletidos da cultura, multitudinários no presente de Benjamin. Uma aparente contradição funda-se nas ambiguidades da massa fascista identificada às imagens da elite: a raça ariana, o povo escolhido – ou se quisermos usar os termos de cá, os homens-de-bem –, as quais dão lugar à uma imagem da massa enquanto elite, apanágio de seu sofrimento e razão de sua libertação. Nesta contradição residem já os índices da teoria da arte formulada por Maulnier e lida por Benjamin: alusão a um discurso supostamente grandioso e integrador que tem por finalidade entorpecer e apassivar pela própria monumentalidade que encena.

Para Benjamin, a teoria da arte fascista desvelada por Maulnier apresenta uma fisiognomia bifronte: “O *caráter monumental* da arte fascista está conectado ao seu *caráter de massa*.”²¹² Logo vemos: de um lado as sedução e a efemeridade da propaganda; do outro a grandiloquência e a falsa perenidade do monumento. Sigamos,

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.212.

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.212.

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.211.

²⁰⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.12-13.

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Carta Parisiense I. André Gide e seu novo adversário* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.214.

²¹¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.215.

²¹² BENJAMIN, Walter. op.cit. p.215.

primeiramente, ao caráter de massa. “O fascismo procura cúmplices para o ministério da propaganda”²¹³ cujo caso alemão não era exatamente pouco íntimo das ambições do cinema nazista. Com a película de Riefenstahl, se encena um vertiginoso embaraço entre obra de arte e propaganda, que se mostra menos a exceção do que a norma da arte sob o cetro do líder. E mais precisamente um filme de propaganda do regime nazista para as nações europeias, que ao circular pelos festivais de cinema da Europa, expõe o poder de mobilização do Terceiro Reich de suas massas e forças armadas, logo provadas nos campos de batalha.

“A arte fascista é uma arte de propaganda. Portanto, é executada para massas. Além disso, a propaganda fascista deve penetrar toda a vida social. A arte fascista é, portanto, executada não apenas *para* as massas, como também *pelas* massas.”²¹⁴ Desta maneira, as massas se orientam por e atuam obras para as quais se sujeitam, na medida em que regidas pelos grandes complexos de produção cultural, e das quais são as espectadoras. Logo, atuam e consomem sua própria imagem, engrandecendo-a ao preço da aniquilação de qualquer emancipação possível por elas engendrada. E neste jogo da estetização da política, o modelo da propaganda revela-se um precioso mediador na medida em que seduz e dá coesão imaginária à massa compacta, pois jamais apresenta criticamente seu objeto: seu modelo retórico é o *elogio*, mesmo quando este se dá às avessas, através da acusação infundamentada do inimigo ameaçador pela qual justifica a coerência de sua posição. Seja pelo verso ou anverso, a propaganda busca salientar para as massas as vantagens e virtudes relacionais de algo, do regime político e de seu povo ideal ao fio dental, tocando na propaganda da própria cultura e do próprio povo em elogio próprio.

O tema da propaganda tem parte de sua arqueologia na leitura benjaminiana da aparição do reclame nas superfícies da paisagem construída da Paris oitocentista, presente sobretudo no fôlio *G – Exposições, Reclames, Grandville*, cuja reverberação no tempo histórico de Benjamin mostra-se em fragmentos publicados um ano após o início dos primeiros escritos de *Passagens*. Sobretudo nos estabelecimentos de comércio, o reclame povoa das páginas dos jornais comprado no caixa às embalagens em prateleiras atulhadas de avisos promocionais. Segundo Benjamin, com ele multiplicam-se as camadas de uma escritura da cidade, imposta aos olhos na esteira de uma reprodução barateada das

²¹³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.212.

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.215.

ambições visuais do *Coup de dés* de Mallarmé²¹⁵: “A escrita, que encontrara refúgio no livro impresso, onde levava uma existência autônoma, é implacavelmente arrastada para a rua pelos reclames e submetida a heteronomia do caos econômica. É esta a severa escola de sua nova forma.”²¹⁶ No reclame sujeita-se a escrita ao *nomos* econômico, uma vez que naquele mesclam-se a técnica do tipógrafo e do artista visual para estimular a circulação de valor através de um elemento agitador da compra, catalisador da expansão do domínio da letra²¹⁷. Ainda em 1928:

Já o jornal se lê mais na vertical do que na horizontal, e o cinema e o reclame forçam definitivamente a escrita a assumir uma *verticalidade ditatorial*. (...) As nuvens de gafanhoto da escrita, que hoje já encobrem o sol do pretense espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão mais densas a cada ano que passa.²¹⁸

De volta ao XIX parisiense, o reclame traz à cena o desejo velado, ao dar a ver ou a ler as mercadorias no teatro urbano. Neste jogo entre palco e coxias, desvela uma obscenidade atestada por Benjamin²¹⁹, e evoca o assim chamado *sex-appeal do inorgânico*²²⁰ - isto é, a dimensão propriamente sedutora do fetichismo da mercadoria, ou mais particularmente de sua promessa de plena satisfação, tão iterável quanto irrealizável, ou talvez melhor, iterável porque irrealizável.

²¹⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Revisor tipográfico ajuramentado* In: *Rua de mão única; Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.25. Em *Rua de mão única*, coleção de fragmentos montada por Benjamin e editada em 1928, cada título convoca um sintagma familiar aos habitantes das grandes cidades, dando a ler um livro que se faz rua na medida em que sua forma avança por uma sequência de anúncios. Dentre os sintagmas mencionados, alguns caracteristicamente comerciais, remetendo ao reclame: *Cabeleireiro para damas sensíveis; Alemães, bebam cerveja alemã!; Artigos de papelaria; Artigos de armarinho*.

²¹⁶ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.25.

²¹⁷ Participa do paradigma da reprodutibilidade técnica a massificação da propaganda manifesta no reclame, mas também difundida através da reprodução técnica do som com o rádio e da imagem-movimento através do cinema e, ainda mais acentuadamente, com a televisão.

²¹⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.25. A expansão do domínio da letra seria ainda mais legível segundo a tese benjaminiana da cidade enquanto escritura. Suas bases lançam-se na correlação deste e outros fragmentos à teoria da escrita de Benjamin, em conformidade ao arco que segue do estudo das correlações entre escrita e visualidade na *Origem do drama trágico alemão* até as teses ao redor da filogênese da escrita em seus fragmentos sobre a faculdade mimética e especialmente o fragmento *A grafologia*, no qual a arquitetura é entendida sob uma égide caracterológica: Para tanto, cf. BLUMENBERG, Hans. *A legibilidade do mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023; BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminura, 1999.

²¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.300.

²²⁰ BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*, p.61. “O fetichismo subjacente ao *sex-appeal* do inorgânico é o seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o a seu serviço.”

No fetichismo, o sexo suprime as barreiras entre o orgânico e o inorgânico. Vestuário e joias são seus aliados. Ele se sente em casa tanto no mundo inerte quanto no da carne. Esta lhe indica o caminho de como se instalar no primeiro. (...) Um outro abre-se-lhe na embriaguez da paixão, as paisagens do corpo. (...) Estas paisagens percorrem caminhos que acompanham o sexo ao mundo do inorgânico. A própria moda é apenas um outro meio que o atrai [- o sexo -] ainda mais profundamente ao mundo da matéria.²²¹

Ao tratar da dimensão libidinal do fetichismo da mercadoria, Benjamin indica não só como este percorre, na vivência da criatura humana, as veredas do desejo e da carne, mas também como provoca, pela entrega às dimensões sensórias, um embotamento e narcotização dos corpos enredados no universo da mercadoria, salientada em suas delícias no reclame. Ao fim do século XIX, os cartazes do *Jugendstil* “mostram bailes, clubes noturnos, sessões de cinema; são feitos para uma vida exuberante, à qual as curvas sensuais do *Jugendstil* se prestavam incomparavelmente.”²²² Tais cartazes são os exemplares para a arte do reclame, ou nas palavras de Benjamin, para a *arte de Gomorra*²²³. Estão eles plenamente dispostos para a sedução de uma vida de prazeres e requintes, fruição da sensorialidade hiperestésica oferecida pela cidade pulsante que um dia entregará o que promete, não é o que dizem? Basta trabalhar e se entregar genuinamente ao circuito das mercadorias. Até onde parece, nada tão diverso da propaganda fascista, na qual vende-se a satisfação espetacular de expressar-se enquanto um só povo e uma só nação a gozar da destruição necessária para esta irrealizável e, portanto, infinita construção.

Novamente Benjamin se vê às voltas com a dimensão sensível dos dispositivos, neste caso os estímulos provocados pela mercadoria propagandeada cá e lá como *specialité*. Note-se o tom do anúncio do chocolate Marquis, documento de 1846 recuperado por Benjamin no *Cabinet des Estampes* da BNF, cuja intenção de provocar a saliva alheia é algo da ordem do obsceno, tal como é a mercantilização dos “belos versos” a doarem um certo *lustre* ao exercício de captura mercantil pelo deleite:

Chocolate da Maison Marquis, 44 Rue Vivienne, na Passage des Panoramas – É chegada a época em que o chocolate pralinado e todas as variedades de *chocolat de fantaisie* serão

²²¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p.145.

²²² BENJAMIN, Walter. op.cit. p.305.

²²³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.305. Arte que não leva senão à dívida/culpa [*Schuld*] da religião capitalista, no culto infinito e sem expiação dado na circulação ilimitada da mercadoria mediada pelos ícones que a sustentam, a saber, os ícones monetários. Para tanto, cf. BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. p.21-25.

fabricadas ... pela casa Marquis nas formas mais diversas e ... graciosas... As confidências que recebemos permitem anunciar aos nossos leitores que, também desta vez, belos versos criteriosamente escolhidos entre o que se produziu este ano de mais puro, gracioso e mais desconhecido da plebe profana, acompanharão as raras doçuras do chocolate Marquis.²²⁴

À diferença do choque que repele, o reclame busca atrair olhos, línguas e dedos ciosos por sentir as maravilhas sensoriais da mercadoria, nas quais contam a sensibilidade adicional provocada pela fantasmagoria, a realçar a mercadoria enquanto um atrativo objeto de prazer a consumir: “Fantasmagórico é o ‘brilho [*Schein*] com o qual se envolve [...] a sociedade produtora de mercadorias’ (...) – um brilho que parece ter menos a ver com a ‘bela aparência’ da estética idealista do que com o caráter fetiche da mercadoria.”²²⁵ – comenta Rolf Tiedemann, rente às notas de *Passagens*.²²⁶

Apesar de ciente dos segredos do fetichismo, Benjamin se dedica menos aos processos de produção do que aos processos de exposição da mercadoria que tem no reclame um extremo de seus capilares. Sob este ângulo, a mercadoria aparece como expressão viva de um sistema econômico, para além de mera consequência inerte. Enquanto “Marx expõe a relação causal entre economia e cultura, o que conta aqui [em *Passagens*] é a *relação expressiva*.”²²⁷ E assim se dá na medida em que *Passagens* “trata fundamentalmente do caráter expressivo dos primeiros produtos industriais, das primeiras construções industriais, das primeiras máquinas, mas também das primeiras lojas de departamento, reclames, etc.”²²⁸

De cabo à rabo, a fantasmagoria assombra o objeto histórico escrutinado por Benjamin. Aonde quer que se vá na Paris oitocentista, a encontramos - nas projeções dos

²²⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.328.

²²⁵ TIEDEMANN, Rolf. *Introdução à edição alemã* In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.30.

²²⁶ Para Tiedemann, “a noção de fantasmagoria reiteradamente utilizada por Benjamin parece ser apenas uma outra palavra para designar o que Marx chamava de caráter fetiche da mercadoria.” Para isso reivindica uma passagem à porta de entrada do primeiro volume d’*O Capital* de Marx – o capítulo sobre *O fetichismo da mercadoria e o seu segredo* -, anotada por Benjamin no fôlio G, e segundo a qual o trabalho reduzido à condição de mercadoria assume a “forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas.” Já esgarçada pelo ritmo da metrópole e da linha de montagem, a vivência tanto mais é atravessada pela fantasmagoria quanto mais esta se integra a um cotidiano que fez da força de trabalho uma mercadoria. Para tanto, cf. MATOS, Olgária. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010; TIEDEMANN, Rolf. *Introdução à edição alemã* In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, pp.29-34.

²²⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.763, grifo meu.

²²⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.763.

panoramas, na moda das *magasins*, na atmosfera das exposições, no espírito dos interiores burgueses, e por aí vai. E em grande parte concorre para isto a ubiquidade da mercadoria e seu feitiço no século XIX. Articulado à mania dos espelhos que tomou Paris dos cafés até as passagens, o brilho fantasmagórico não fez senão multiplicar imagens de mercadorias, atulhando a sensibilidade com o excesso de sua presença para além da massa transbordante de reclames a indicar tal presença ubíqua.

Na cena parisiense, interessa menos a Benjamin sondar as entranhas ocultas da mercadoria do que examinar o elemento fantasmagórico provocante da sensibilidade em jogo na vivência, ou seja, a *imagem [phantasma] da mercadoria*. Portanto, se atenta às expressões fantasmagóricas da mercadoria enquanto a “superfície ou lado externo [dos artefatos culturais] que contém ao mesmo tempo *ilusão e promessa*.”²²⁹ Isto porque para Benjamin, o universo das mercadorias está marcado por um caráter cínico - a ilusão - e um caráter utópico - a promessa -, capturados pela ironia da arte do gravurista Grandville²³⁰. Na medida em que promete um largo horizonte de emancipação, sabe que jamais o entregará - antes pelo contrário. No teatro da cidade, a promessa utópica do progresso é uma farsa cinicamente performada na qual os fantasmas da mercadoria enquanto fantasmagorias vêm ao encargo do engano e da sedução na condição de imagens mágicas ardentemente desejadas²³¹ pelas massas.

Se Benjamin formula e insiste na fantasmagoria, o faz para salientar a particular a sensibilidade enganosa por ela animada, crucial ao entorpecimento, mas também à hiperesstesia e sua reviravolta, bem como ao automatismo que provoca. Diante da História Cultural [*Kulturgeschichte*] do século XIX, cuja representação reificada dos documentos de cultura dá lugar a uma falsa consciência na qual impera uma *fantasmagoria da história*²³² - isto é, o império de uma narrativa épica da cultura que pouco ou nada diz da barbárie -, Benjamin propõe um distanciamento crítico.

²²⁹ TIEDEMANN, Rolf. *Introdução à edição alemã (1982)* In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.30.

²³⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.60.

²³¹ Cf. TIEDEMANN, Rolf. *Introdução à edição alemã (1982)* In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp.29-30.

²³² Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.66.

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria.²³³

Mas para além da mera formulação teórica acerca de uma inversão crítica, interessou a Benjamin um contato com a carne imaginária de tais invenções e formas de vida, uma vez atento à “*immediatez da presença sensível*”, ou ainda em como as mesmas invenções e formas “Manifestam-se enquanto fantasmagorias.”²³⁴ E segue, acentuando o domínio sensível das manifestações fantasmagóricas:

Assim apresentam-se as ‘passagens’, primeiras formas de aplicação da construção em ferro; assim apresentam-se as exposições universais, cujo acoplamento à indústria de entretenimento é significativo. (...) Quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussmann e sua expressão manifesta nas transformações que realizou em Paris.²³⁵

Em suma, “Paris está cheia de fantasmagorias”²³⁶. Na vivência imediata, a metrópole e seus edifícios, transfigurados na esteira dos processos produtivos do século XIX, são sentidas enquanto uma ebulição fantasmagórica. Assim como os reclames e as mercadorias, certas configurações arquitetônicas desdobradas por Benjamin tocam os corpos com suas imagens em uma promessa de satisfação de seus prazeres.

Nas configurações arquitetônicas fantasmagoricamente cifradas, escalona-se o caráter de massa atribuído à arquitetura desde o ensaio sobre a *A obra de arte*, onde é dita a primeira arte de massas²³⁷. É certo que uma vez antro de circulação de mercadorias, certas configurações arquitetônicas operam inequivocamente em favor da dinâmica fantasmagórica como capital fixo. Todavia, o salto de eficiência nesta operação se dá ao passo de uma concretização diante das massas como configuração desejável, aprazível, consumível; em suma, como fantasmagoria. No âmbito da exposição das imagens da mercadoria, a própria configuração arquitetônica passa operar enquanto estrutura estimulante das dinâmicas de circulação de mercadorias. Não só em sua dimensão

²³³ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.72.

²³⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.72.

²³⁵ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.72.

²³⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.860.

²³⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.95.

funcional, mas também - e talvez sobretudo - na dimensão formal de imagem encantatória, produto que tal qual as mercadorias entrega às massas o entorpecimento e sua correspondente alienação sensorial como cicatrizes do enredamento nas fábulas do progresso.

De acordo com Nadir Lahiji, autor de *The Architecture of Phantasmagoria*, a fantasmagoria tal qual formulada por Benjamin oferece uma chave de leitura não apenas da Paris oitocentista, mas projeta-se em direção a contemporânea cidade hiper-mediada.

O conceito de fantasmagoria que guiou Benjamin em sua investigação sobre as configurações da metrópole oitocentista – já então uma ‘cidade-mídia’ – tem uma potência explicativa para informar acerca de sua transfiguração nas condições econômicas e tecnológicas de nosso tempo.²³⁸

Já no século XIX, a fantasmagoria cobre a cidade de um extremo a outro: desde o mais privado ambiente até os eventos no qual a criatura humana se afirma enquanto gregária. Em um extremo, os interiores burgueses, antro da privacidade na qual o indivíduo cultiva uma singularidade mediada pela mercadoria. As saletas e *boudoirs* da residência burguesa do XIX acolhem as “fantasmagorias do *intérieur*”²³⁹, onde o assim chamado homem-estojó sustenta suas ilusões²⁴⁰ através de sua coleção de *bibelots* cuidadosamente dispostos. Em uma interioridade transfigurada em espaço do colecionador privado, toda mercadoria ganha um valor afetivo, e assim o indivíduo supõe garantir alguma coerência a sua existência através da empatia ao seu ambiente. Em outro extremo, as exposições universais, festas públicas nas quais o indivíduo se expressa como cosmopolita, um nativo de um povo diante das representações de outras nações. “As exposições universais constroem o universo da mercadoria”²⁴¹ (Pas: 60), *medium* das relações entre criaturas sob a égide do comércio em um ambiente de maravilhas aos sentidos - das diversões disparadoras de adrenalina que fazem da festa capitalista uma aventura ao consumo das *specialités*, onde a indústria mostra que veio para todos os gostos daqueles que a bancam às custas da exploração alheia.

²³⁸ LAHIJI, Nadir. *Phantasmagoria and the Architecture of Contemporary City* In: *Amps*. v.7, n.4, 2015. p.2.

²³⁹ BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.62.

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.63.

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.60

De um extremo ao outro, do mais privado ambiente até a ampla festa da civilização industrial, “A modernidade é o mundo dominado pelas fantasmagorias.”²⁴² Sobretudo as configurações do comércio, repletas de superfícies com reclames, são autênticas *telas da hiperstesia urbana* – recolhiam em si as latências do torpor, dadas a ver tão só enquanto fantasma da mercadoria em passagens, *magasins de nouveautés*, lojas de departamento. Salientam no corpo da cidade um objeto cujo encantamento anímico se dá ao modo das sujeições do seduzido ao *sex-appeal do inorgânico*, eixo libidinal dos feitiços da mercadoria. Para desdobrar tal fenômeno, Siegfried Giedion rascunha em seu *Construir na França [Bauen in Frankreich]* – livro que provocou Benjamin até o contato epistolar com o historiador da arquitetura -, uma espécie de teoria da sedução, a qual parte de sua leitura das lojas de departamento francesas dos fins do século XIX: a *Au Printemps*, projetada por Paul Sédille e construída ao longo da década de oitenta do século XIX nas proximidades da *Gare St. Lazare* e da *Opéra Garnier*.

Giedion mostra (*Bauen in Frankreich*, p.35) como o princípio de “acolher a multidão e retê-la através da sedução” (*Science e l’Industrie*, 1825, n° 143, p.6) leva a soluções arquitetônicas desastrosas quando se construiu o *Printemps* (1881-1889). Função do capital mercantil!²⁴³

Postula uma modalidade espacial da sedução, a qual sem dúvida afina à encruzilhada entre magia e erotismo própria a análise do fetiche da mercadoria ensejada por Benjamin.

²⁴² BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.90.

²⁴³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.109.

Au Printemps e o Boulevard Haussmann. Charles Marville, c.1865-1870.



Fonte: *Paris 1900: l'art nouveau*. Consultável em:

https://paris1900.lartnouveau.com/paris00/gds_magasins/le_printemps_1900.htm. Data de acesso:

13/10/2024.

Interior da *Au Printemps*.



Fonte: GIEDION, Siegfried. *Building in France, Building in iron, Building in Ferro-concrete*. Santa Monica: The Getty Center, 1995. p.119. Data de acesso: 11/10/2024.

“Sobre a ‘embriaguez religiosa das grandes cidades’ de Baudelaire: as lojas de departamento são os templos consagrados a esta embriaguez.”²⁴⁴ Vale lembrar que Baudelaire menciona tal embriaguez no contexto das massas²⁴⁵, vínculo reafirmado por Benjamin em espaços que fazem série a *Au Printemps*: “Pela primeira vez na história, com a criação das lojas de departamento, os consumidores começam a sentir-se como massa. (...) Com isso, aumenta consideravelmente o elemento circense e teatral do comércio.”²⁴⁶ Todavia, a embriaguez religiosa já se ensaiava no burburinho comercial das passagens do início do século XIX, regido por uma particular modalidade do mágico: a *magia erótica*²⁴⁷, característica ao hedonismo sensorial provocado pela sinfonia mercantil das formas dos *bibelots* burgueses; das estampas e texturas de xales e tapetes; ou das fragrâncias de perfumes nas prateleiras e expositores. “A passagem é apenas *rua lasciva do comércio*, só afeita a despertar os desejos. Mas como nesta rua os humores deixam de fluir, a mercadoria viceja em suas bordas entremeando relações fantásticas como um tecido ulcerado.”²⁴⁸ Enquanto espaço agregador do capitalismo como religião²⁴⁹, ainda antes das lojas de departamento, a passagem se fez um templo da mercadoria: “permanece algo de sagrado, um resquício de nave de igreja, nesta fileira de mercadorias que é a passagem”²⁵⁰. Templo que ao invés de oratórios, dispõe lojas para um culto *sans trêve et sans merci*²⁵¹, na ânsia de paraísos artificiais.

Sob a forma de um teatro das mercadorias, as passagens e as lojas de departamento seguem os trilhos das vindouras exposições universais também comentadas por Benjamin: são espaços regidos por uma dominante óptica, uma vez que voltados para *ver mercadorias*²⁵². Dos reclames comerciais aos meios de estetização da política pela propaganda fascista, a contemplação serve à concreção da coleção de imagens que modulam as vivências das massas, uma vez que “a simultaneidade entre estimulação

²⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.134.

²⁴⁵ Cf. p.45 deste trabalho.

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.112.

²⁴⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.1372.

²⁴⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.112, grifo meu.

²⁴⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião* In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. pp.21-25.

²⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.283.

²⁵¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião* In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. p.22.

²⁵² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.311.

excessiva e torpor é característica da nova organização sinestésica como anestesia.”²⁵³ Massa entorpecida por um teor particular, que marca este excesso de estímulos: o *teor fantasmagórico*, o qual envelopa a vivência mercantil como algo de narcotizante.

O espaço tornado mercadoria se mostrará, como busco indicar mais a frente, matéria para um entorpecimento barato, em ressonância a uma célebre passagem de Benjamin no ensaio sobre a obra de arte: “Construções são recebidas duplamente: pelo uso e pela percepção. Ou melhor: tátil e opticamente. É impossível compreender tal recepção representando-a sob a forma da concentração, como ocorre a viajantes diante de um edifício famoso.”²⁵⁴ Há uma sequência imensa de declinações possíveis a partir das duas primeiras sentenças desta passagem, mas atento aqui a uma dimensão da terceira sentença: a recepção concentrada do edifício famoso, não raro um monumento, percebido opticamente e não tateado usualmente. Evento de uma contemplação, mas de uma contemplação entorpecida na qual a configuração arquitetônica, ou melhor, a fantasmagoria da configuração arquitetônica é consumada pela percepção enquanto objeto de prazer, tal como os aprazíveis veludos do interior burguês.

Evento regular em uma Paris na qual formigava a construção de monumentos, regularmente percorrida por instalações de grandiosos desconhecidos aos olhos dos habitantes da metrópole. Desconhecidos que tanto mais encantavam quanto mais alçavam as configurações arquitetônicas aos horizontes então inauditos da técnica construtiva. Das passagens às exposições universais, passando pelas lojas de departamento, a arquitetura aderente às operações da fantasmagoria configura-se enquanto uma arte para as massas, na qual integram-se formas provocantes para a sedução das mesmas e hospedeiras para suas expressões ciosas por consumo.

De superfície para a propaganda e antro da mercadoria, as edificações tornam-se um elemento da propaganda enquanto tal, na medida em que se realiza como imagem catalisadora da circulação de mercadorias e agregadora das massas – espaço que oferece para a massa a ocasião de contemplar a si enquanto massa. Disposição exemplarmente manifesta nas Exposições Universais enquanto eventos de um entorpecimento ímpar ante a exposição massiva de mercadorias de todo o globo em configurações arquitetônicas a

²⁵³ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração sobre A obra de arte de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.188.

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.95

encantar olhares diante dos prodígios da técnica, genuínas festas da celebração dos progressos do capital e do domínio de certas nações sobre outras sob o brilho fantasmagórico de seus guarda-chuvas de ferro e vidro.

3.3. O império envia lembranças

Exposto o caráter de massa, ao caráter monumental. Segundo a sentença de Benjamin, na arte fascista este último provoca o primeiro, embora o inverso não opere – ao menos no esquadro de Benjamin. E assim é, pois, somente a configuração compacta da massa converge ao fascismo e sua assinatura monumental. O monumento, e sobretudo os espaços monumentais - dos *boulevards* às exposições - contêm e comprimem a massa em unidade, assim como as construções monumentais atraem a convergência de um olhar estarrecido, sobretudo em uma Paris pontilhada de monumentos no exato ponto de fuga de suas avenidas.

Segundo Benjamin, a forma monumental codifica-se em pelo menos dois aspectos: por um lado diz respeito à recepção e execução da forma; por outro, à sua ambiguidade temporal, entre o transitório e o perene. Em primeiro lugar e a exemplo das aparições do *Volk* em *Triunfo da Vontade*, o primeiro aspecto da forma monumental faz aparecer a massa atuante e o público enquanto monumentais, uma vez que submetidos a uma compactação enfeitiçada. Sem dúvida intui-se algo de monumental na produção de Riefenstahl em sintonia ao planejamento de Speer, cuja fotografia e decupagem das câmeras almeja representar a grandiosidade de um império crente em suas promessas de perenidade, com gigantescos exércitos, blocos de partidários e construções gloriosas. “Diante do olhar dos senhores fascistas (...) é ínfima a diferença entre os escravos que erigiram as pirâmides com blocos de pedra e as massas de proletários que formam blocos nas praças e nos campos de exercício em frente do *Führer*.”²⁵⁵

Para que o fascismo não pereça, há de provar seu domínio sobre a massa compacta, dando expressão a sua sujeição tomada pela mesma como potência. Submetidas a uma sorte de fantasmagoria, a arte fascista “desloca os executores [a massa atuante], bem como os receptores [o público], para um feitiço no qual eles mesmos devem aparecer como monumentais, ou seja, *incapazes de ações refletidas e autônomas*.”²⁵⁶ Portanto, em estado automático e anestesiado, condição para sustentar as sedutoras

²⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Carta Parisiense I. André Gide e seu novo adversário* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.217.

²⁵⁶ Idem. p.216, grifo meu.

ilusões de um só e grandioso povo em estreita identificação, tal como capturado por Riefenstahl nos blocos de criaturas humanas sob a coreografia de Speer. E segue Benjamin:

A perpetuação das condições existentes ocorre na arte fascista através da *paralisia dos homens* (executores e receptores) que poderiam alterar estas condições. Apenas com a atitude que o feitiço impõe-lhe – assim ensina o fascismo – a massa chega enfim à sua expressão.²⁵⁷

Ora, e não seria a anestesia e o automatismo gestadas entre as raias da metrópole moderna a condição para tal paralisia das criaturas humanas, enfeitiçados que estão por um excesso sensorial que os seduz e entorpece na medida em que captura sua sensibilidade? Sob o ângulo das câmeras, o mais novo e eficaz material dos monumentos – a massa compacta - se desloca à cena cinematográfica: “O material com o qual o fascismo constrói seus monumentos, que considera *perene como bronze*, é sobretudo o assim chamado *material humano*.”²⁵⁸ Todavia, segundo Benjamin, este movimento de construção e expressão da massa compacta tem seu modelo em configurações concretas, demasiado concretas: os monumentos arquitetônicos nos quais “a elite imortaliza seu domínio. E é apenas graças a estes monumentos que o material humano encontra sua forma”²⁵⁹ - das pirâmides aos projetos de Albert Speer, do Arco do Triunfo para Berlim ao Congresso projetado para Nuremberg. Como veremos, a forma monumental que caracteriza a arte fascista tem sua gênese em uma arena muito bem-definida: a arena urbana.

Nos monumentos cunhados em pedra ou fundidos em ferro, a forma monumental circunscreve seu segundo aspecto: a apresentação do contingente enquanto *perene*, na medida em que a forma monumental “bajula a ordem econômica pacífica existente, apresentando-a em termos de seus ‘traços eternos’, isto é, intransponíveis.” E segue: “O Terceiro Reich calcula o tempo em milênios.”²⁶⁰ Neste sentido, o monumental busca apresentar a história enquanto algo de incondicional, escondendo por debaixo dos panos

²⁵⁷ Idem. p.216.

²⁵⁸ Idem. p.216, grifo meu.

²⁵⁹ Idem. p.216.

²⁶⁰ Idem. p.216.

a alienação histórica intrínseca ao discurso da perenidade²⁶¹. Cedo ou tarde, a queda é o fado dos impérios - tal como aqueles que reinaram sobre a França no século XIX.

Prévia a escrita da primeira carta parisiense, o tema do monumento ocupara Benjamin aquém da exposição da teoria da arte fascista ao longo de seu exame dos empreendimentos colossais para ereção da capital da modernidade em *Passagens*, cuja arqueologia do monumento se mostra em nada dispensável na medida em que dá ver como o fascismo e sua herança imperial fizeram da cidade o *locus* de sua arte. Segundo relato sobre as obras da Haussmanização publicado em 1861 na revista berlinense *Die Grenzboten*, para o então governo de Paris “As velhas casas podem vir abaixo, os antigos monumentos têm que permanecer”²⁶² - tal qual a *Tour Saint-Jacques*, cuja conservação implicou em um desvio no traçado da *Rue de Rivoli*, avenida crucial para a conexão leste-oeste da metrópole. Afora os antigos monumentos, a rede de novos monumentos ergueu-se sobre uma terra arrasada, fruto da política de destruição da urbe e de suas formas de vida. Para fazer imperar uma memória artificial, mascara-se transitoriedade da história em uma hagiografia urbana encarnada em pedra que suprime o passado comum na medida em que conserva a memória dos feitos dos vencedores.

À primeira vista parece estranho que o governo tenha se colocado por meta principal a conservação dos momentos existentes... Entretanto, ele não quer passar pelo povo como uma simples tempestade, ele quer se imprimir em sua existência de forma duradoura (...).²⁶³

Impressão que carrega o selo do imperialismo francês. Diante da árida *Place du Maroc*, Benjamin anota:

Existe a Place du Maroc em Belleville: este triste monte de pedras com habitações populares tornou-se para mim, quando me deparei com ele numa tarde de domingo, não só um deserto marroquino, mas também e ao mesmo tempo um *monumento ao imperialismo colonial*.²⁶⁴

²⁶¹ Tal alienação é objeto de um fogo aberto da quinta até a nona tese de *Sobre o conceito de história*, onde Benjamin polemiza sem misericórdia sobre o historicismo de Fustel de Coulanges, no qual imiscui-se um elogio do progresso cujo conceito de cultura arrasta consigo uma barbárie sem termo, sobre as verdades eternas de Gottfried Keller, às quais contrasta as imagens fugidias da qual faz uso o materialista histórico, bem como o lugar da constelação de perigo de um dado tempo para sua leitura além do arranjo ofertado pelo estado de exceção em voga. Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* In: *O anjo da história*, pp.11-14.

²⁶² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.233.

²⁶³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.233.

²⁶⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.852.

Houvesse cá um desejo de arquivista, do Marrocos poderíamos seguir ao Egito, e a *Place de la Concorde* com seu obelisco faraônico nos daria similar atestado; ou ainda à *Gare Austerlitz*, celebração da expansão napoleônica. Em um ou outro dos casos, expõe-se o mesmo: o monumento como expressão da memória conservadora de uma tradição imperial²⁶⁵, própria ao desejo dos senhores de hoje e de outrora.

Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o *cortejo triunfal* que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural.²⁶⁶

Tal conceito de cultura coincide com o aquele identificado por Benjamin no interior da teoria da arte fascista de Maulnier. Contra este, Benjamin propõe um conceito dialético, que não máscara, mas dá a ver a barbárie inerente à cultura. “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”²⁶⁷, pois em alguma medida está fundado na espoliação dos vencidos, isto quando não vem para velar tal espoliação com artefatos heróicos como ocorre com o fascismo.

Na conservação da memória imperial, o imperialismo francês jogava com uma dissimulação da multiplicidade a encobrir a unidade governante da reformulação urbana

²⁶⁵ A modalidade memorial ativada pelo monumento, recupera uma posição clara no interior da oposição benjaminiana entre a memória [*Gedächtnis*] e a recordação [*Erinnerung*], formulada sobretudo a partir da oposição proustiana entre *mémoire volontaire* e *mémoire involontaire*, mas também em diálogo com a psicanálise, de Freud a Reik. Segundo citação do último: “Em favor da clareza, seria útil formular de maneira intencionalmente simples a oposição entre memória e rememoração: a função da memória [o autor identifica a esfera do ‘esquecimento’ com a da ‘memória inconsciente’ (...)] é proteger as nossas impressões; a recordação visa a sua dissolução. A memória [*Gedächtnis*] é essencialmente conservadora, a recordação [*Erinnerung*] é destrutiva.” A resistência conservadora da memória reforçada pelo monumento enquanto cela do *aere perennius* impõe-se diante da destrutividade da recordação. Impõe as defesas da memória voluntária, sedimentada pelas repetições da tradição, cuja coerência é ameaçada pela memória involuntária, ponto de inflexão da transmissão da tradição. E na medida em que resiste, sustenta a falsa perenidade da cidade, que vem para encobrir sua transitoriedade cada vez mais acelerada pela técnica. Se a transitoriedade é a assinatura da grande cidade, como quer João Barrento - leitor de *Passagens* -, segundo o juízo de Benjamin - leitor d’*O cisne*, de Baudelaire -, o poeta maldito só pode imortalizá-la pois a expôs sem a máscara do sempre-perene, própria ao monumento: “Na origem da permanência dos poemas que escreveu sobre Paris, está a sua ideia de *transitoriedade das grandes cidades*.” Para tanto, cf. BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*, p.95, grifo meu; BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.85. Idem. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.681, grifo meu. Idem. *Imagem de Proust In: Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. pp.107-128.

²⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.12.

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.13.

e arquitetônica da capital da modernidade. Na medida em que dá curso a edificação massiva de monumentos²⁶⁸, Paris se faz uma *Babel dos monumentos*²⁶⁹ – segundo o verso de Victor Hugo em *La fin de Satin* -, e assim manifesta em uma *mélange* de linguagens: “O Primeiro Império copiou os arcos do triunfo e os monumentos dos *dois séculos clássicos*. Depois, procurou-se reinventar, reanimando modelos mais remotos: o Segundo Império imitou o *Renascimento*, o *gótico*, o *pompeano*.”²⁷⁰ E mais ainda, segundo os mesmos Dubech e D’Espezel:

No fim das vastas avenidas, Haussmann construiu monumentos, (...) igrejas bastardas de todos os estilos, Saint-Augustin, onde Baltard copia o bizantino; um novo Saint-Ambroise, Saint-François-Xavier. No fim da Chaussée d’Antin, a igreja La Trinité imita a Renascença. Sainte-Clotilde imitava o gótico. Saint-Jean de Belleville, Saint-Marcel, Saint-Bernard, Saint-Eugène nascem dos horríveis enlaces do gótico com a construção em ferro (...).²⁷¹

Tal multiplicação vertiginosa de linguagens de mostraria mais a frente como uma versatilidade abstrusa, concorrendo dentre outras coisas para encobrir a falsa concessão à diferença. Quanto a esta matéria, cabe recuperar um comentário de Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris*, registrado em *Passagens*:

Se existe a regra de que a arquitetura de um edifício seja adaptada à sua finalidade ... não seria demais maravilhar-se com um monumento que pode ser indiferentemente um palácio de rei, uma câmara dos comuns, uma prefeitura, um colégio, um picadeiro, uma academia, um entreposto, um tribunal, um museu, uma caserna, um sepulcro, um templo um teatro. Por enquanto ... é uma Bolsa de Valores. É uma Bolsa na França, como teria sido um templo na Grécia.²⁷²

A seriação tipológica exposta por Hugo serve antes ao maravilhamento ou à uma fina ironia com a indiferença da linguagem? Os monumentos públicos da civilização moderna - “estações ferroviárias, câmaras legislativas, salas de universidade, mercados, prefeitura”²⁷³ - dissimulam na multiplicidade de linguagens com baixo atrito entre si um encobrimento da unidade e centralidade então imperial na França oitocentista. Aparentemente, a religião capitalista pode ser expressa de inúmeras maneiras por um de

²⁶⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.228.

²⁶⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.192.

²⁷⁰ DUBECH; D’ESPEZEL *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.204, grifo meu.

²⁷¹ DUBECH; D’ESPEZEL *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.242.

²⁷² HUGO, Victor *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.289.

²⁷³ WIERTZ, Antoine Joseph *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.279.

seus artefatos-chave - a Bolsa de Valores -, que bem ou mal dissimula a multiplicidade em um horizonte teológico-político partilhado.

Do início aos fins do século XIX, Benjamin constata um deslocamento do caráter monumental das construções: se no Primeiro Império este era mobilizado para um estrito hino ao imperialismo napoleônico, atestada no caráter monumental do Arco do Triunfo e do Arco do Triunfo do Carroussel²⁷⁴, a partir do Segundo Império também passa a se integrar indisfarçadamente o louvor ao capital e suas técnicas de produção. Seja na fachada da *Gare St. Lazare*²⁷⁵, nódulo de circulação das mercadorias onde a pedra ainda canta sobre o ferro ao envelopar as estruturas²⁷⁶, na *Bourse* salientada por Hugo, ou na constelação exemplar de pavilhões das Exposições Universais, onde as técnicas produtivas do capital e as técnicas de governo do Estado francês festejam sua aliança diante do globo.

Além de prateleiras e expositores atulhados, há uma linha a mais na cruzada das fantasmagorias urbanas: a cidade e as configurações arquitetônicas enquanto objetos de um encantamento narcotizante, ativando o entorpecimento sensório a partir de construções monumentais. A Haussmanização foi o experimento ideal para a atualização das formas monumentais na cidade de Paris, e isto a partir do projeto e construção de perspectivas grandiosas mediante uma articulação precisa entre a tipologia dos *boulevards* e a disposição precisa de monumentos. Nesta toada, Haussmann buscou “impor formas artísticas a técnica (urbanística)” - e arremata Benjamin - “Isso sempre leva ao *kitsch*.”²⁷⁷ Pelas avenidas de Paris, diferentemente das “perspectivas sufocadas das passagens”²⁷⁸ e seu espaço alto, Haussmann configura com seus *boulevards* a perspectiva ampla do espaço largo [*Breitraum*], crucial ao sentimento triunfante das avenidas parisienses e sua grandiloquência imperial, contraste evidente à uma visada

²⁷⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.188.

²⁷⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.273.

²⁷⁶ Aspecto crucial ao primeiro momento do esquema de Albert Lapparent sobre os desdobramentos da construção em ferro, que mais a frente incidiria na coincidência desnuda entre plástica e construtividade em parte hegemônica da produção arquitetônica modernista, de Mies à Corbusier. Segundo Benjamin “Lapparent divide as construções em ferro em duas classes: as construções em ferro com revestimento de pedra e as construções em ferro propriamente ditas.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.292.

²⁷⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.234.

²⁷⁸ CLARETIE, Jules *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.227.

sobre o corredor do barômetro da *Passage de l'Opéra* e sobre o *Boulevard Haussmann*, cuja construção implicou na demolição da primeira.

Passage de l'Opéra, Galerie de l'Horloge. Charles Marville, c. 1868.



Fonte: *Metropolitan Museum of Art*. Consultável em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307374>. Data de acesso: 21/10/2024.

Boulevard Haussmann. Charles Marville, c. 1853-1870.



Fonte: *Metropolitan Museum of Art*. Consultável em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307374>. Data de acesso: 17/10/2024.

Benjamin descreve em poucas palavras o programa de governo da imaginação ativado pela Paris oitocentista de Haussmann:

O ideal urbanístico de Haussmann eram as perspectivas sobre as quais se abrem longas fileiras de ruas. Esse ideal corresponde à tendência, corrente no século XIX, de enobrecer as necessidades técnicas com pseudofinalidades artísticas. Os templos do poder espiritual e secular da burguesia deviam encontrar sua apoteose no enquadramento das fileiras de ruas. Dissimulavam-se essas perspectivas, antes da inauguração, por uma tela que se levantava como se descobre um monumento, e a vista se abria então sobre uma igreja, uma estação, uma estátua equestre ou qualquer outro símbolo da civilização. Na Haussmanização de Paris *a fantasmagoria se fez pedra*.²⁷⁹

A obsessão monumental de Haussmann põe em marcha uma reprodução massiva de vias retilíneas articuladas entre monumentos, já manifesta na sextuplicação das avenidas convergentes ao *Arco do Triunfo*, criando a *Place de l'Étoile*, em honra ao Primeiro Império de outrora. Mas antes encerrasse por aí. Da pena de Victor Baltard, a *Igreja Saint-Augustin* posiciona o eixo de sua nave central em exata coincidência àquele da primeira seção do *Boulevard Malesherbes*, de tal modo que sua portada e domo central basteiam a coluna da fuga, marcada desde o início do *boulevard* na praça de *La Madeleine*. Em semelhante alinhamento e frontalidade, a *Opéra Garnier* marca um dos extremos da *Avenida de l'Opéra*. E nada muito diferente se passa no caso do deslocamento do domo

²⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.87.

do *Tribunal de Commerce de Paris* na *Île de la Cité*, negociado entre Haussmann e o arquiteto Antoine-Nicolas Bailly, para que o domo estivesse em estreito alinhamento ao eixo do *Boulevard de Sébastopol*.²⁸⁰

Assim postas, as avenidas desenhadas pela Haussmanização descrevem caminhos direcionados a fins gloriosos, farsescas *routes des rois* que atualizam ao pedestre mundano as velhas ambições de Le Nôtre diante do *Jardin des Tuilleries* de Louis XIV. Na síntese forjada por Benjamin, “as transformações de Haussmann eram vistas pelos parisienses como um monumento ao despotismo napoleônico”²⁸¹ – mas não só, evocando outras épocas despóticas. Pois tal estratégia de Haussmann tem seu modelo em experiências imperiais pregressas, mais particularmente na *Champs-Élysées* projetada sob o Primeiro Império e finalizada na Monarquia de Julho, extensa entre o *Arco do Triunfo* e o *Obelisco de Luxor* na *Place de la Concorde*. E juntamente ao Arco do Triunfo, o Arco do Triunfo do Carrousel atualiza as *Portes*, limiares da Paris Antiga: seja em seu caráter ritual - presente nas *Portes* da Paris antiga até aquelas da aurora da modernidade -, seja na fidelidade tipológica destas últimas - quais sejam, a *Porte Saint-Denis* e a *Porte Saint-Martin*. Logo, as ambições da memória imperial manifestas nos Arcos do Primeiro Império de Napoleão não atualizam na Paris sob o Segundo Império de Napoleão III apenas as imagens do império romano, mas também o espírito do reinado de Luís XIV, que junto de arquitetos do século XVII retrçou uma Paris sobre linhas outrora regidas por Carlos V.²⁸²

²⁸⁰ Sobre o tema dos monumentos em extremos viários, Dubech e D’Espezel fazem um breve apanhado anotado por Benjamin. Para tanto, cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.242-243.

²⁸¹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX* In: *Passagens*, p.86.

²⁸² Embora não seja a circunstância adequada a exploração do tema do *Arco do Triunfo* nas *Passagens* de Benjamin, vale lembrar como este se posiciona na origem do conceito de *limiar* enquanto operador territorial do pensamento benjaminiano, aberto às dinâmicas de interpenetração: o agora e o outrora cruzados na imagem dialética; a presença simultânea do sonho e da vigília no despertar; a dupla distância; ou no ambiente mesmo do parto deste conceito, a rua e o *intérieur*, mescla própria das passagens parisienses e dos umbrais da metrópole. Dentre estes últimos, as *Portes* são fragmentos urbanos ou, a rigor, imagens-cidade exemplares do que Benjamin buscava entre o sonho e a metrópole: a atualização das experiências liminares próprias aos ritos de passagem, rarefeitos em nosso tempo apesar de cruciais ao ofício do historiador materialista. “Lá também, onde... se localizam muitos arcos posteriores, no início ou no final de uma rua, junto a pontes ou sobre elas, nas entradas dos fóruns ou nos limites da cidade... por toda parte, sente-se nos romanos o evento de uma concepção do sagrado... tal como a fronteira ou o limiar.” (NOACK, Ferdinand apud BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.188) Para mais, cf. BARRETO, João. *Limiar, fronteira e método* In: *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. pp.111-124; BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.172-181; 186-188; LÖWY, Michel. “*A contrapelo*”. *A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin*. São Paulo: Lutas Sociais, n.25-26, 2010-2011. pp.20-28.

Através de seu embelezamento estratégico, no qual as imagens não raro carregam o signo do poder de mover e demover massas, Haussmann buscou governar a imaginação por *visões imperiais*. “Haussmann coroa e precipita a obra de centralização revolucionária e imperial. Criação artificial e desmesurada (...), nascida do abuso do espírito de autoridade, precisava do espírito de autoridade para se desenvolver seguindo sua lógica.”²⁸³ Sob tal figura autoritária, o *préfet de police* da capital da modernidade expressa um deslocamento do espírito imperial que passou a reger a França ao modo da farsa a partir de 1851, e o faz segundo uma gramática edilícia erigida enquanto “representação perfeita do regime imperial absoluto”²⁸⁴.

Se como quer Shakespeare, a obra de arte é um sublime delírio [*fine frenzy*], então Paris se fez obra de delírios de grandeza quando tomada por obra de arte em suas formas monumentais na ambição totalizante do plano: “Se fosse preciso definir com uma palavra o espírito novo que ia presidir a transformação de Paris, nós o chamaríamos de *megalomania*. O imperador e seu prefeito querem fazer de Paris a capital não somente da França, mas do mundo.”²⁸⁵ Uma megalomania sugerida em um sintoma ortográfico de Haussmann, a saber, seu *uso compulsivo de letras maiúsculas*²⁸⁶.

A ânsia megalômana pelo domínio visual que faria da Paris oitocentista uma obra do *artista-demolidor* a leva de encontro a uma figura: “O panóptico, uma manifestação da obra de arte total”, cujo exemplo maior está na *Place de l'Étoile* e suas doze vias retilíneas de perspectiva desobstruída. “Pan-óptico: não se vê tudo; vê-se tudo de todas as maneiras.”²⁸⁷ Com sua tentativa de domesticar a técnica pela arte, Haussmann almejou realizar a cidade segundo o espírito do que Wagner entenderia por uma obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], cuja complexidade de níveis de sentido ultrapassaria em muito as operetas de Offenbach, amiudadas diante das produções colossais realizadas em Bayreuth, integralmente conexas em seus estratos - a exemplo da abertura *Tannhäuser* que tanto impressionou Baudelaire e Mallarmé²⁸⁸, afim ao caráter épico que animou o

²⁸³ DUBECH, Pierre; D'ESPEZEL, Lucien *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.244.

²⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.227.

²⁸⁵ DUBECH, Pierre; D'ESPEZEL, Lucien *apud* BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.243

²⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.235

²⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *op.cit.* p.871.

²⁸⁸ Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner: Tannhäuser em Paris*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. BENJAMIN, Walter. *Paul Valéry na École Normale* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.90-91.

Segundo Império cujo auge na Exposição Universal de 1867 foi conduzido por *La Grande-Duchesse de Gerolstein*²⁸⁹. Entretanto, deslocada ao domínio do urbanismo, a obra de arte total torna-se uma entorpecente obra do governo total – não só do governo dos corpos expostos ao controle militar, mas também do governo da imaginação reduzida à gramática do espetáculo. Totalitarismo da arte demasiado arriscado, uma vez que para Benjamin a obra de arte total herda as ânsias da *l'art pour l'art* – paradigma da arte fascista –, e seu risco maior está na abstração da existência social da criatura humana pela realização de uma obra maior²⁹⁰ que a engrandece às custas da própria aniquilação.

Diferentemente de uma arquitetura voltada à habitação e, portanto, marcada pela dominante tátil através da qual se dá lugar à forja das configurações éticas, os monumentos da Paris como obra de arte total fazem ressaltar a dominante óptica em sua vontade de imaginação e perícia formal na articulação entre perspectivas. Oferecem-se a criatura humana menos enquanto *configurações a habitar* do que *configurações a contemplar entorpecidamente*, e assim sugerem de antemão uma ética da sujeição a configuração arquitetônica, e não de participação com esta na gênese das formas de vida.

Como veremos, se a fantasmagoria do monumento se fez pedra, também se fez ferro. Tanto a falsa perenidade e grandiloquência do monumento, quanto a ilusão e promessa da fantasmagoria e da propaganda, mascaram na mesma medida em que expressam ao revés a intensificação da transitoriedade diagnosticada por Baudelaire e asseverada por Benjamin na modernidade encarnada em metrópole²⁹¹. Ambos os traços fazem por compor os semblantes de uma eternidade fajuta em sua atualidade ou promessa, máscaras plenamente aderentes à estetização da guerra cujo andamento acelera conforme se intensifica o ritmo das engrenagens na casa de máquinas da modernidade.

²⁸⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.304.

²⁹⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.66.

²⁹¹ “A forma da cidade mudava, de fato, e a uma velocidade prodigiosa no tempo de Baudelaire. É preciso não esquecer que a obra de Haussmann, o traçado amplo de suas avenidas que não se detinha perante nenhum argumento histórico, foi feita para constituir um terrível *memento mori* por intenção e no coração de Paris. Essa obra destruidora, por mais pacífica que fosse, ilustrava pela primeira vez, e no corpo da própria cidade, o poder da ação de um só homem para destruir o que gerações haviam construído. Não está de modo algum ausente dos ‘Quadros parisienses’ aquele sentimento premonitório da insigne precariedade dos grandes centros urbanos.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Notas sobre os “Quadro parisienses”, de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*; Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.195.

3.4. Sedução e grandiloquência

Com Napoleão III, Haussmann afirma a afinidade originária entre império e capital, demonstrando quão contingente é o regime democrático e republicano para o segundo. Sugestão que tanto mais se salienta quanto mais se estreita o olhar sobre uma certa ordem de façanhas da Haussmanização, que facilmente integravam os sonhos do progresso a regência farsesca, ou melhor, faziam das recentes figuras do capital os elementos de proa do Segundo Império francês. Em *Os Mistérios do Infinito* [*Les Mystères de l'Infini*], gravura de Grandville editada no ano de 1844 em sua obra *Um Outro Mundo* [*Un Autre Monde*], os sonhos do progresso trespassam os muros atmosféricos através das pontes de ferro que conectariam o globo aos anéis de Saturno, ousadia fundida em ressonância às projeções feéricas sugeridas pelas técnicas construtivas desenvolvidas no seio da indústria francesa. De lá em diante, o domínio da criatura humana sobre a natureza trespassaria um cosmos em poucas décadas cruzado pela *Saturno V* de Wernher von Braun²⁹², precipitação maquinal do horizonte cósmico da colonização.

Em *O Anel do Saturno ou Sobre a construção em ferro*²⁹³, breve escrito de Benjamin de 1928 ou 1929 posteriormente inserido entre as folhas do fôlio G – *Exposições, Reclame, Grandville*²⁹⁴, Benjamin registra a narrativa do gravurista sobre seus *Mistérios*:

Uma ponte, cujas duas extremidades não conseguimos abarcar de uma só vez com a vista e cujos pilares apoiam-se em planetas, conduzia de um mundo a outro por um asfalto maravilhosamente liso. O pilar de número trezentos e trinta e três mil fica em Saturno. Então, nosso duende viu que o anel desse planeta nada mais era do que uma sacada circular onde, à noite, os habitantes de Saturno vêm tomar ar fresco.²⁹⁵

Neste escrito benjaminiano de menos de uma dezena de parágrafos, as velas do projeto das *Passagens*, sopradas pela profecia de Grandville, já expressam uma dentre tantas

²⁹² Cf. p.28 deste trabalho.

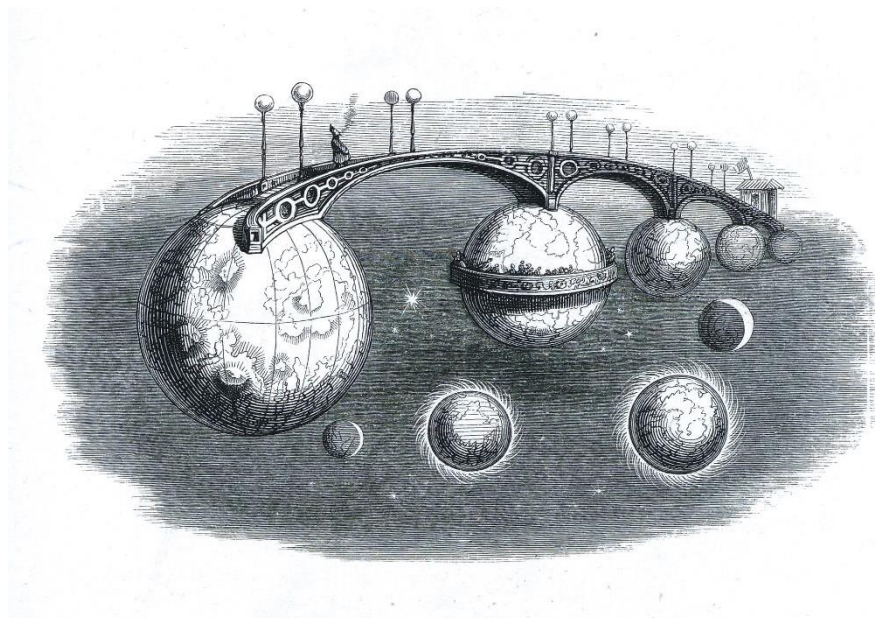
²⁹³ Cf. BENJAMIN, Walter. *O Anel de Saturno ou Sobre a construção em ferro* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp.1457-1460.

²⁹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp.297-343.

²⁹⁵ GRANDVILLE *apud* BENJAMIN, Walter. *O Anel de Saturno ou Sobre a construção em ferro* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.1457.

partes fundamentais ao seu programa: investigar o mundo de sonhos instalado pela arquitetura do século XIX, cuja impressão reafirma-se uma década depois no *exposé* de 1939: Nas exposições, e sobretudo em seus pavilhões, nos vemos entranhados a uma fantasmagoria cósmica: sentimo-nos habitantes de Saturno.²⁹⁶

Les Mystères de l'Infini. Grandville, 1844.



Fonte: *Gallica*. Consultável em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grandville_Les_Myst%C3%A8res_de_l%27infini_1.jpg. Data de acesso: 18/09/2024.

Quase uma década de trabalho após este escrito, Benjamin retoma nos *exposés* de 1935 e 1939 as questões desenvolvidas no fôlio, particularmente na seção *Grandville e as Exposições Universais*:

O anel de Saturno torna-se para ele [Grandville] um balcão em ferro fundido, onde os habitantes de Saturno tomam ar ao cair da noite. Assim também um balcão em ferro fundido representaria, na exposição universal, o anel de Saturno, e aqueles que ali entram

²⁹⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.78. Configura-se então um mundo de sonhos fortemente calcadonas audácias da técnica construtiva cuja herança marcava o tempo de Benjamin, dos projetos de Le Corbusier aos de Bruno Taut, cuja busca da transparência e redução plástica do edifício ao âmbito tectônico levaram um autor como Paul Scheerbart – amigo de Taut – a escrever o manifesto literário *Lesabéndio*, memorial de um planeta onde as criaturas habitavam estruturas de vidro.

se veriam levados em uma fantasmagoria em que sentiriam transformados em habitantes de Saturno.²⁹⁷

De uma publicação do *Le Moniteur* de 17 de setembro de 1867, Benjamin recupera uma citação de Théophile Gautier, testemunha do Palácio de Exposições de 1867 cuja impressão afina com a alusão de Benjamin: “Parece que estamos diante de um *monumento* erguido em um outro planeta, Júpiter ou Saturno, num gosto que não conhecemos e em colorações às quais nossos olhos não estão habituados.”²⁹⁸ Até onde parece, adjetivar tal impressão da configuração arquitetônica de futurista em sentido vago, não seria exagero.

Sobre o fio que conecta império e capital, equilibra-se um conjunto de monumentos irrestritos ao louvor da nação, pois se voltam igualmente ao louvor das potências produtivas e inventivas mobilizadas pela técnica industrial: as Exposições Universais, cujos pavilhões passam a expressar os desígnios da técnica em configurações arquitetônicas destiladas em ferro e vidro. Nestas exposições, nações mediam sua potência em produtos e obras expostos à sombra de monumentos efêmeros da técnica construtiva. Iniciadas com a Exposição Universal de 1851 em Londres, Benjamin interpreta sobretudo o arco francês das seis primeiras exposições universais, de 1855 até 1900. Mas aquém disto, há um trajeto mais modesto que antecipa tal arco, remontando aos fins do século XVIII francês. Benjamin encontra na frequentemente visitada *Histoire de Paris*, de Dubech e D’Espezel, um desenho sintético do prelúdio e desenvolvimento destes movimentos que firmariam o cenário da contemplação industrial, o qual me permito citar na íntegra dada a nitidez do esboço histórico.

A primeira exposição remonta a 1798; foi uma exposição no Campo de Marte dos produtos da indústria francesa, cuja ideia pertence a François de Neufchâteau. Houve três exposições nacionais sob o Império, em 1801, 1802, 1806, as duas primeiras no pátio do Louvre, a terceira nos Invalides. E também três exposições sob a Monarquia de Julho, na Place de la Concorde e nos Champs-Élysées, em 1834, 1839, 1844; e mais uma sob a Segunda República, em 1849. Depois, imitando a Inglaterra, que havia organizado, em 1851, uma exposição internacional, a França imperial realizou, no Campo de Marte, em 1855 e 1867, suas exposições universais. A primeira vira nascer o Palais de l’Industrie, demolido sob a República; a segunda foi uma festa frenética que marcou o apogeu do segundo império. Em 1878 foi organizada uma nova exposição para testemunhar o

²⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.78.

²⁹⁸ GAUTIER, Théophile *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.324-325.

renascimento depois da derrota. Ela aconteceu no Campo de Marte, num palácio efêmero erguido por Formigé. O caráter dessas feiras desmedidas é serem efêmeras e, entretanto, cada uma delas deixou um rastro em Paris. A de 1878 viu nascer o Trocadéro, palácio estranho construído por Davioud e Bourdais, no alto de Chaillot, e a passarela de Passy, construída para substituir a Pont d'Iéna, que se tornara indisponível. A de 1889 deixara a Galerie des Machines, que desapareceu, mas a Torre Eiffel continua em pé.²⁹⁹

Enquanto as únicas festas genuinamente modernas³⁰⁰, as exposições universais combinam o entretenimento para as massas com uma ode ao progresso. Em uma nota sobre o evento de 1798 verifica-se a ingenuidade conveniente aos sonhos do progresso: “esta primeira exposição industrial nasce do desejo de divertir as classes operárias, tornando-se para elas uma festa da emancipação”.³⁰¹ Traço que tanto mais se acentua nas Exposições Universais que integram em sua miríade de maravilhas da técnica o aspecto circense e teatral do poder, então lido por Benjamin na tela de Ensor: promete-se a emancipação através do trabalho e da expressão das massas. Segundo Buck-Morss, o “progresso chegou a ser uma religião no século XIX, as exposições internacionais, seus altares sagrados, as mercadorias, seus objetos de culto, e a ‘nova’ Paris de Haussmann, seu Vaticano.”³⁰²

Na vivência expectante de uma emancipação pelas tramas míticas do capital, inscreve-se tanto uma promessa de pão quanto um excesso de circo, e como somente o segundo atualiza-se na vivência do trabalhador, lhe resta fruir da alienação correspondente ao último do que entregar-se ao sofrimento real imposto pela carência expectante do primeiro.

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. (...) Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria do entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros.³⁰³

Ao circuito desta festa do progresso, incluem-se até mesmo os excluídos na posição de massa espectadora de um espetáculo de matéria inacessível, ainda que urdido às custas

²⁹⁹ DUBECH, Pierre; D'ESPEZEL, Lucien *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.310.

³⁰⁰ Cf. LOTZE, Hermann *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.342.

³⁰¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.311

³⁰² BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002. p.123.

³⁰³ BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.60

de seu trabalho. Seu entorpecimento e paixão lastreiam-se justamente sobre o constrangimento do acesso amplo ao circuito das mercadorias expostas. “As exposições universais foram a escola superior na qual as massas excluídas do consumo aprenderam a empatia pelo valor de troca. ‘*Tudo olhar, nada tocar*’.”³⁰⁴

Segundo a síntese do *exposé* de 1939, “As exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele.”³⁰⁵ Narcotizadas pelo olhar, as massas seguem empáticas ao valor de troca que assina as mercadorias³⁰⁶ e as exposições atulhadas destas “dão acesso [às multidões] a uma fantasmagoria onde o homem entra para se distrair.”³⁰⁷ Assim descritas no *exposé*, configuram eventos extremos da sedução mercantil, uma vez que encarnam uma festa para a apreciação e contemplação destas, ao modo de um salão, e assim fazem convergir a massa ao redor dos fantasmas da mercadoria.

No interior das diversões, às quais o indivíduo se entrega, no quadro da indústria do entretenimento, resta constantemente um elemento de *massa compacta*. Essa massa se deleita nos parques de diversões com as montanhas russas, os ‘cavalos mecânicos’, os ‘bichos-da-seda’, numa atitude claramente reacionária. Ela se deixa levar assim a uma submissão com a qual deve poder contar tanto com a *propaganda industrial* quanto a *política*.³⁰⁸

Aparece então, no contexto das exposições, a massa compacta conceituada em detalhe alguns anos antes no quando da reflexão sobre a estetização da política em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e sobre a arte fascista na *Carta Parisiense I*. Benjamin encontra na Exposição Universal um signo da propaganda política através da ilusão e promessa do progresso nacional encarnado em mercadorias, cujo traço preludia o caráter de massa da arte fascista.

Ora, se sabe que as exposições eram marcadas por construções que definiam a imagem pela qual seria objeto de propaganda ao longo das nações europeias, mas sobretudo entre os franceses e parisienses na ocasião das exposições parisienses

³⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.342, grifo meu.

³⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.77

³⁰⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.1277.

³⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.77.

³⁰⁸ Idem.

analisadas por Benjamin. Assim sendo, as façanhas arquitetônicas da indústria do ferro e do vidro em associação aos engenheiros da *École Polytechnique* atualizavam as articulações da técnica ao redor de uma prática edilícia destinada ao espetáculo. Segundo um relato à quente do jornalista Fritz Stahl:

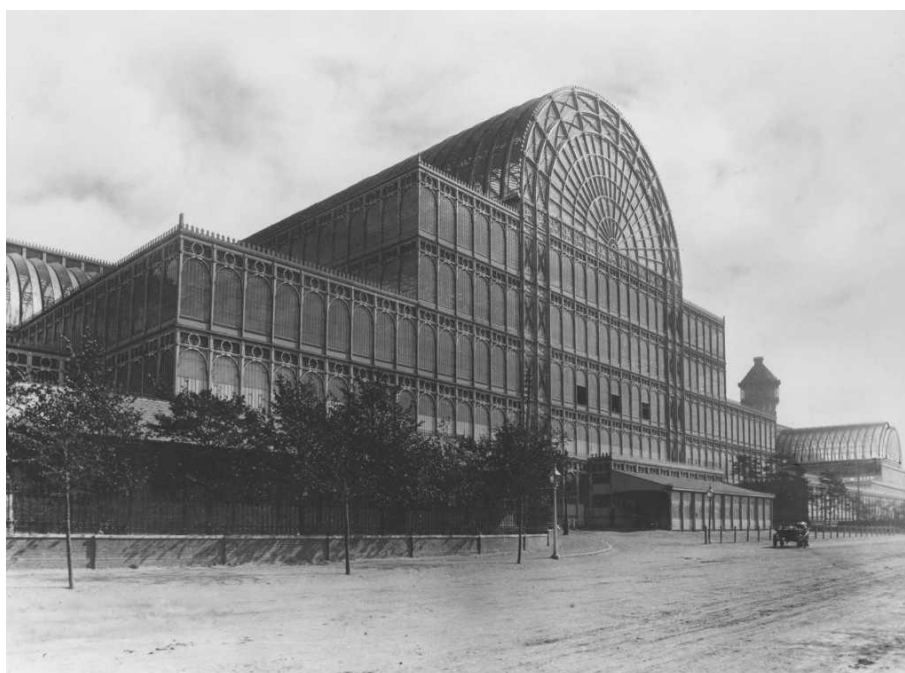
Estes eventos passageiros, em geral, não influenciaram a configuração urbanística das cidades... Em Paris... é diferente. O fato de que aqui as gigantescas exposições podiam ser montadas no centro da cidade, e que praticamente cada uma delas *deixou um monumento que se inseriu muito bem na paisagem urbana*, mostra os bem-feitos de um plano geral grandioso e de uma tradição urbanística contínua.³⁰⁹

Portanto, se as configurações arquitetônicas se manifestam como instrumento de propaganda política na ocasião das Exposições, o fazem através de construções de caráter monumental. E enquanto tais, sintetizam o duplo caráter da arte fascista. Isto não significa que sejam ou não sejam obras de arte fascistas – sobretudo no que diz respeito ao fascismo histórico -, mas que operam com a mesma gramática da arte fascista. Talvez possam ser entendidas, em termos goethianos secundados por Benjamin, enquanto *fenômenos originários* da arte fascista.

No marco zero do ciclo histórico das exposições universais mobilizadas pela indústria europeia e seus ramos coloniais, o *Crystal Pallace* de Joseph Paxton sintetiza a imagem da Exposição Universal de Londres de 1851, lançando ao solo os dormentes imaginários sobre os quais correriam os sonhos do progresso técnico movidos pela locomotiva do capital. Para implantar a exposição escolheu-se o *Hyde Park*, um dentre os quatro parques reais do coração de Londres, situada numa mancha que segue contínua do *St. James Park* até o *Green Park*, passa pelo *Hyde Park* e se encerra nos *Kensington Gardens*. Mancha interna aos distritos da alta nobreza londrina – *Kensington* e *Westminster* -, contando com o *Kensington Pallace* no extremo do último parque e com o *Buckingham Pallace* no limite entre os dois primeiros. Logo, a escolha pelo *Hyde Park* já marcava de antemão a escolha por um sítio indisfarçavelmente selado pelos brasões do império britânico.

³⁰⁹ STAHL, Fritz *apud* BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.343, grifo meu.

*Crystal Pallace em Sydenham Hill. Phillip Henry Delamotte.*³¹⁰



Fonte: *Britannica*. Consultável em: <https://www.britannica.com/topic/Crystal-Palace-building-London>.

Data de acesso: 30/10/2024.

Segundo a letra de Benjamin, sobre a alameda de olmos no coração do *Hyde Park*, Paxton projetou “a primeira construção monumental [*Monumentalbau*] de ferro e vidro!”³¹¹ Sua estrutura se erguia próxima da quarta dezena de metros – 112 pés –, sua extensão seguia por pouco mais de meio quilômetro, e sua área cobria um terreno de mais de 70.000m² - 18 acres³¹². “A princípio, não se acreditou ser possível construir um palácio de vidro e ferro de dimensões colossais”³¹³ - até então a associação entre o ferro e o vidro esforçava-se para vencer as nubladas coberturas das passagens, quem dirá erguer uma estrutura colossal apenas com estes materiais. Para que o realizasse, Paxton decidiu não abusar de peças de grandes dimensões, como se mostra nos ritmos frequentes das vedações e na curta extensão de seus suportes. Segundo o engenheiro Albert de Lapparent, “As mais pesadas [peças] eram vigas ocas de ferro-gusa de 8 metros de comprimento”³¹⁴, transversas ao eixo do edifício. Inclusa no contexto da arquitetura experimental do século XIX de acento tectônico, conforme a concepção de Siegfried

³¹⁰ Após a exposição, a estrutura do Crystal Palace é mobilizada do Hyde Park para Sydenham Hill, onde será definitivamente desmontado após um grave incêndio.

³¹¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.305.

³¹² Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.316.

³¹³ LESSING, Julius *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.317.

³¹⁴ DE LAPPARENT, Albert *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.292.

Giedion³¹⁵, o *Crystal Palace* “seria a expressão arquitetônica, despojada de qualquer aparência, da capacidade de suporte de delgados elementos de ferro.”³¹⁶

Internamente aos ritmos da composição, salta aos olhos a arcada que coroa a edificação, sinal da cobertura do longo eixo do saguão central.

Dentre todas as grandes coisas desta obra, a mais importante – em todos os sentidos – é este saguão central com sua abóbada. (...) Aqui também não foi primeiramente um arquiteto, responsável pelo espaço, que se pronunciou, e sim um jardineiro... Isso deve ser tomado ao pé da letra, pois a razão principal para a altura do saguão central foi que em seu terreno no Hyde Park havia magníficos olmos que nem os londrinos nem o próprio Paxton queriam abater.³¹⁷

À maneira de quem sabe construir um jardim inglês, Paxton alcançou um pedaço da *Wonderland* sonhada por Lewis Carroll em 1865. Segundo um relato de Adolphe Démy, o *Crystal Palace* se fizera sítio das impressões feéricas de uma época trespassada por espectros do capital: “Sob estas abóbadas de vidro (...) gozava-se de um frescor delicioso. ‘Tem-se a impressão, dizia um visitante, de estar sob as ondas de um rio fabuloso, no palácio de cristal de uma fada ou de uma náiade.’”³¹⁸ Impressão sem dúvida realçada pela discrepância imaginária e consequente infamiliaridade perceptiva com o estado da técnica de então e sua possibilidade de erguer estruturas colossais de ferro e vidro, até então inauditas. Lembrem-se que “No século XVI uma pequena janela envidraçada representava um objeto de luxo, e agora se consegue construir uma construção de 18 acres, totalmente de vidro.”³¹⁹

Na floresta encantada do transepto central “As palmeiras do sul, de folhagens delicadas, misturavam-se às copas frondosas dos olmos de quinhentos anos”, bem como “estavam dispostas as obras-primas das artes plásticas, esculturas, grandes bronzes e troféus de outras obras de arte.”³²⁰ Ao seu redor, os produtos e as operadoras dos meios de produção, isto é, as máquinas. Um estranho limiar no qual obras habitavam

³¹⁵ Cf. GIEDION, Siegfried. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete*. Santa Monica: The Getty Center, 1995. pp.120-142.

³¹⁶ LESSING, Julius *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.317.

³¹⁷ GOTTHOLD-MEYER, Alfred *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.282.

³¹⁸ DÉMY, Adolphe *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.286.

³¹⁹ LESSING, Julius *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.317.

³²⁰ LESSING, Julius *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.316.

simultaneamente a uma exposição da botânica do império inglês até a dureza das máquinas mobilizadas pelos meios produtivos. Quanto às últimas, relata Julius Lessing:

Nesta sala de máquinas havia máquinas de fiar automáticas, a máquina de fazer rendas Jacquart, máquinas que fabricavam envelopes, teares a vapor, locomotivas em miniatura, bombas centrífugas e locomóveis; todas elas trabalhavam como loucas, enquanto milhares de pessoas ao lado delas, usando cartolas e chapéus, esperavam sentadas calmamente, passivamente, sem imagina que *a era do homem neste planeta chegava ao fim*.³²¹

Fim da era humana na Terra ou fim da própria Terra lentamente arrasada ao ritmo da maquinaria? Já em seu alvorecer, as Exposições Universais contavam com um desnudamento explícito do calibre militar dada às claras na ocasião da Exposição Universal de 1851, na qual a presença e venda dos canhões Krupp animou o ministério da guerra prussiano a compra de 200 unidades, logo utilizadas na guerra franco-prussiana, no crepúsculo do século XIX.³²² Para além das mercadorias e das artes, as Exposições Universais eram um espaço chave para evidenciar as técnicas de guerra de domínio público, o que certamente constrangia a participação de certas nações europeias, na retaguarda do imperialismo.

A partir de uma reportagem anônima do *Die Neue Zeit* de 1894, Benjamim relembra dos fracassos germânicos em encenar uma exposição:

Apesar do comportamento arrogante como o qual a presunção teutônica procura apresentar a capital do Reich alemão como o fanal da civilização, Berlim ainda não conseguiu organizar uma exposição universal. (...) Não temos motivo algum para contestar os lados negativos de tais exposições...: no entanto, elas sempre são alavancas incomparavelmente mais poderosas da cultura humana do que os incontáveis quartéis e igrejas que inundam Berlim às custas de enormes despesas. As razões pelas quais os repetidos esforços de organizar exposições universais fracassaram são, primeiramente, a falta de energia ... da qual padece a burguesia e, em segundo lugar, a inveja mal disfarçada com a qual o militarismo feudal e absolutista olha para tudo que poderia prejudicar suas raízes que, lamentavelmente, ainda são poderosas.³²³

Ainda que distante do cenário ideal para disputa do poderio econômico, a guerra persevera. Similarmente ao clima das cidades italianas, documenta-se certo rancor dos

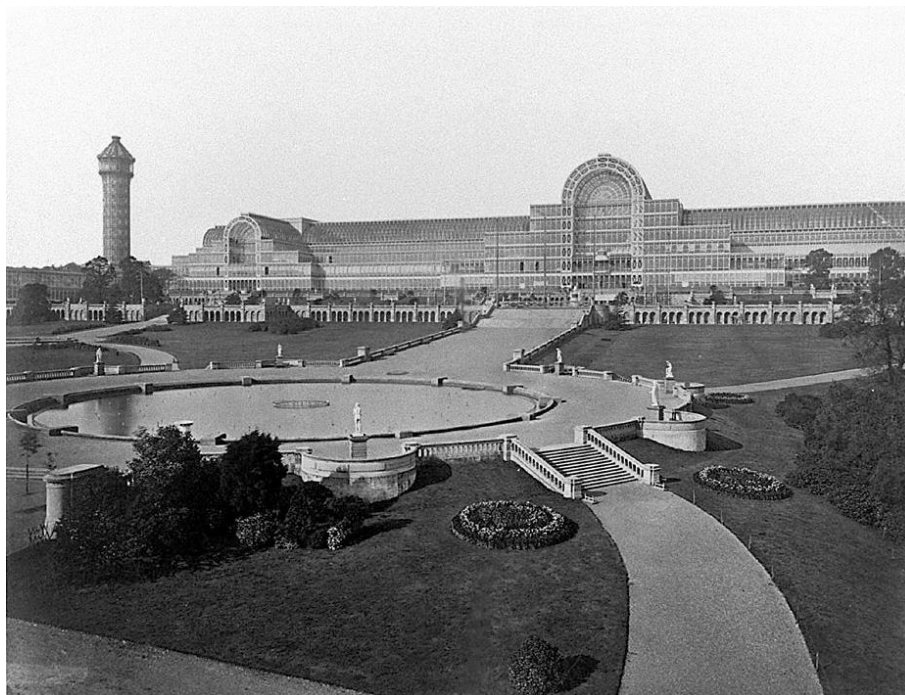
³²¹ WALPOLE, Hugh *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.326-327.

³²² Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.315.

³²³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.312.

prussianos quanto a sua condição secundária no imperialismo europeu. E herdeiro deste traço está o mal resolvido sentimento da perda da Grande Guerra³²⁴, um fantasma persistente junto às forças motrizes da emergência fascista na Alemanha em particular.

Crystal Pallace em Sydenham Hill. Phillip Henry Delamotte.



Fonte: Archdaily. Consultável em: <https://www.archdaily.com/397949/ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton>. Data de acesso: 29/10/2024.

Após quatro anos, será o momento do império francês disputar com aquele de ultramar uma batalha na guerra de imagens através da arquitetura. Dentre as propostas para o pavilhão da Exposição Universal de 1855, Benjamin relembra de um “projeto que previa cobrir uma parte do Champs-Élysées e de suas árvores com um teto de vidro, segundo o modelo do Palácio de Cristal.”³²⁵ Se no *front* da manutenção do domínio colonial a discórdia se dava em campos distantes da capital francesa, agora se encenava silenciosamente em seu cerne, ao lado da *Place de la Concorde*. Tratava-se, em domínio construtivo, de mais uma prova do desenvolvimento técnico.

³²⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.115.

³²⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.289.

Gravura retratando o *Palais de l'Industrie*. c. 1855.



Fonte: *Paris 1900: l'art nouveau*. Consultável em:

https://paris1900.lartnouveau.com/paris00/lieux/constructions_detruites/palais_de_l_industrie.htm. Data de acesso: 08/11/2024.

Dentre a série de propostas, sairá exitoso o projeto do pintor e arquiteto Charles-François Viel com o engenheiro Alexis Barrault, cujo modelo de parceria se tornaria tão célebre quanto motivo de inamovíveis polêmicas entre membros da *École Polytechnique* com a *École des Beaux-Arts*. Seu *Palais de l'Industrie* é construído à *rive droite*, em um parque com testadas para a *Champs-Élysées* por um lado, para o Sena por outro, e para parte da *Place de la Concorde* em sua testada menor - local onde hoje se situa o *Petit Palais* e o *Grand Palais*. O *Palais* era composto de uma grande nave central coberta por uma longa abóbada de canhão envidraçada, cujas placas curvas sustentavam-se sobre uma sequência de treliças planas de ferro fundido. Pareadas à nave central, ladeavam-se duas galerias acessadas – seja pela face que afrontava a *Champs-Élysées*, ou por aquela diante do Sena - através de duas pequenas *Portes*, miniaturizações da tipologia dos arcos do triunfo. Sobre sua cornija, os motivos ambíguos de uma França que distribui coroas ao comércio e a indústria, oferecendo aos atores do capitalismo um lugar à corte de Napoleão III.

Pórtico de entrada do *Palais de l'Industrie*. c. 1855.



Fonte: *Paris 1900: l'art nouveau*. Consultável em:

https://paris1900.lartnouveau.com/paris00/lieux/constructions_detruites/palais_de_l_industrie.htm. Data de acesso: 05/11/2024.

Conforme o relato de Louis Enault, em publicação de 1856:

Impressionamo-nos com a elegância e a leveza do vigamento em ferro; o engenheiro ... Sr. Barrault deu prova tanto de habilidade quanto de gosto. Quanto à cúpula de vidro ... à sua disposição falta graça, e a ideia que ela desperta é ... a de um sino imenso. A indústria estava numa estufa.... De cada lado da porta haviam colocado duas enormes locomotivas com seus tênderes.³²⁶

Estrutura desengonçada se posta ao lado das experimentações de Paxton, pois irresoluta entre remoçar o clássico com a austeridade de seu arco de acesso e experimentar o ferro em sua leveza. Para uma tal imperícia no manejo com o material, mais alusiva ao peso dos sinos do que à leveza dos vigamentos, contribui a pouca experimentação de seu uso à nu em projetos arquitetônicos por parte de Viel, em contraste ao que se passou com

³²⁶ ENAULT, Louis *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.290.

Paxton, cujas experiências junto do arquiteto Decimus Burton na construção de estufas para a aristocracia inglesa exercitou sua familiaridade junto ao ferro³²⁷.

Nave do *Palais de l'Industrie*. Pierre-Ambroise Richebourg, c.1861.



Fonte: *Paris 1900: l'art nouveau*. Consultável em: https://www.researchgate.net/figure/Palais-de-Industrie-Barrault-and-Bridel-Source-Loyer_fig5_331374998. Data de acesso: 05/11/2024.

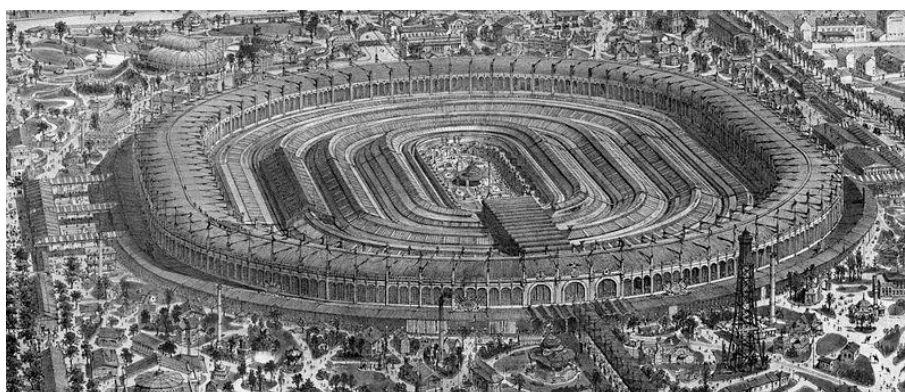
No interior do *Palais* de 1855, as técnicas produtivas expunham-se em seus limites. Segundo impressão de De Doncourt em seu *Les Expositions Universelles*, “tudo estava em movimento; via-se fiar a lã, torcer o pano, cortar o fio, bater o grão, fabricar o chocolate, etc. O movimento e o vapor chegavam a todos indistintamente”³²⁸. Apesar de disposta pelas galerias laterais, a indústria unia-se a arte em uma convergência ao redor da técnica. Pintores, gravuristas, escultores e músicos eram rodeados pela exposição do capital. E ainda assim, tais palácios eram genuínos monumentos de louvor à máquina: “Quatro locomotivas guardavam a entrada do anexo das máquinas, semelhantes àqueles grandes touros de Nínive ou às esfinges na entrada dos templos egípcios.”³²⁹

³²⁷ O *Crystal Pallace* surge da trajetória de Decimus Burton, arquiteto do duque William Cavendish 6º, mas sobretudo de Joseph Paxton, o “jardineiro-chefe do duque de Devonshire, para quem construíra um conservatory (uma estufa) de vidro e ferro em Chatsworth. Seu projeto causou uma impressão favorável pela proteção contra o fogo, pela claridade, pela rápida montagem e pelo baixo custo.” Além do *Great Conservatory* de 1836, o qual já era a seu tempo a maior edificação em vidro do mundo, Paxton acompanhou Burton a partir de 1844 no projeto de duas outras estufas: a *Palm House* e a *Temperate House* nos *Royal Botanic Gardens* de Londres, metendo as mãos entre as folhas dos quintais da realeza britânica onde “as palmeiras vicejavam em pleno vigor.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.306; 316.

³²⁸ DE DONCOURT, A. S. *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.323

³²⁹ *Ibid.*

Gravura retratando o *Palais des Expositions*. c. 1867.



Fonte: *Wikimedia Commons*. Consultável em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais_du_Champ-de-Mars,_Exposition_universelle_de_1867.jpg. Data de acesso: 16/11/2024.

O mesmo De Doncourt descreve a ambiência enfrentada pela criatura humana que se aproximava do *Champ de Mars* em 1867, onde se erigiu o *Palais des Expositions*: “explodiam os acordes dos órgãos movidos a vapor e as sinfonias dos instrumentos de cobre”³³⁰, ressoante nos vindouros elogios beligerantes de Marinetti ainda nas atividades da indústria francesa da Segunda Exposição Universal. Assemelhado ao Coliseu da Indústria por Adolphe Démy, no *Palais*

os objetos eram agrupados segundo sua matéria-prima em oito galerias concêntricas: doze alas ... partiam do grande eixo: as principais nações ocupavam os setores limitados por essas nações. Desse modo..., percorrendo as galerias, podia-se ter uma ideia do estágio de uma determinada indústria nas diferentes nações ou, percorrendo as alas transversais, do estágio dos diferentes ramos da indústria em cada país.³³¹

Em seu corpo construído, o *Palais* expressava os eixos de organização do capital exposto em mercadoria nas exposições, entre nações e os ramos industriais, pelo quais as primeiras competiam à sombra do ideal do livre comércio. No auge dos projetos do Segundo Império e da indústria francesa, a Exposição Universal de 1867 realiza o monumento saturnino cuja impressão comove Gautier: “O grande abismo azulado com sua borda cor de sangue produz um efeito vertiginoso e desorienta as ideias que tínhamos sobre a arquitetura.”³³² É o momento para a vitalidade mórbida da arquitetura enquanto

³³⁰ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.321.

³³¹ DÉMY, Adolphe *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.324.

³³² GAUTIER, Théophile *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.325.

fantasmagoria, sua realização enquanto *souvenir* de um conto de fadas e de Paris enquanto cidade de sonho.

A fantasmagoria da cultura capitalista alcança seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867. O Império está no auge do seu poder. Paris afirma-se como capital do luxo e das modas. Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense. A opereta é a irônica utopia do domínio do capital.³³³

Diante da demolição iminente do *Palais* em 1868, Benjamin recorda a defesa do senador Michel Chevalier, o qual apontava para sua estreita funcionalidade aos interesses da nação. “Dentre as inúmeras utilizações que [Chevalier] sugere, a mais curiosa é a de utilizar seu interior para exercícios militares – já que sua forma circular o tornaria adequado para este fim” aparentado ao contexto imediato em que se inseria, logo em frente ao *Champ de Mars* e, portanto, diante da *École Militaire*. Nada ocasional que a oposição a defesa de Chevalier também não escape a este contexto – “A intenção do lado adversário parece ter sido a de manter o Campo de Marte livre de construções por motivos militares.”³³⁴ Cruciais ao exercício do poder, as matérias militares se mostram à vanguarda de uma ou outra ocasional vantagem econômica.

Benjamin ensina que um nome jamais é despropositado, e não por acaso sua topografia mitológica de Paris mobiliza procedimentos de interpretação onomástica. Gostaria de fazer o mesmo quanto a estes dois ou três edifícios, buscando um grão crítico no deliberado uso do termo *palácio* [*Palace; Palais*]. A crítica do palácio aparece deslocada em Benjamin, a partir de notas referentes a estranha ambição de certos arquitetos do século XIX em imprimir um caráter monumental às habitações. Tal ambição infiltra-se até mesmo entre combatentes do imperialismo como o anarquista Gabriel-Desiré Laverdant, cujo texto *Da missão da arte e do papel dos artistas: Salão de 1845* [*De la Mission de l'Art e du Rôle des Artistes: Salon de 1845*] reivindica uma monumentalidade generalizada como horizonte da habitação a ser perseguido. A respeito dos blocos habitacionais erguidos por Haussmann, cruciais como moldura neutra ao enquadramento perspectivo dos monumentos, diz:

Em toda a parte, levantam-se grandes blocos de forma quadrada, onde tudo visa ao cheio, pesado e vulgar, um ambiente no qual o gênio da arte aprisionado não poderia mais

³³³ BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.61.

³³⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.327.

manifestar nem sua grandeza, nem sua fantasia. Toda a imaginação do arquiteto se esgota em desenhar ... sobre a fachada, as ordens dos pavimentos, a ornar frisas e frisar suportes de janelas (...). Ora, as residências particulares, cada vez mais estreitas, não poderiam abrigar senão uma arte estreita.³³⁵

Ao contrário da habitação como célula singular da comunidade, a ambição monumental busca pelo totalitarismo da arte em uma habitabilidade monumental, o exato contrário da leitura de Giedion sobre os projetos residenciais de Le Corbusier, cujas habitações dão término a monumentalidade de caráter patrimonial da casa.³³⁶ Isto é, o caráter próprio ao palácio que desde Vitruvius e Alberti desenha a encruzilhada entre habitação e governo imperial. E Laverdant insiste, convocando os paradigmas orientadores da arte fascista segundo as *Teorias do fascismo alemão* até *André Gide e seu novo adversário*, ou *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: a teoria do *l'art pour l'art* e a forma monumental. Me permito mais uma longa citação:

Em arquitetura não se faz de bom grado *a arte pela arte*; não se erguerão monumentos com o único fim de ocupar a imaginação dos arquitetos e oferecer trabalho aos pintores e escultores. É preciso, pois, pensar em transportar a todos os lugares da habitação humana ... o modo de construção monumental. É preciso conseguir alojar, não mais alguns privilegiados, mas todos os homens em palácios.³³⁷

Note-se o horizonte ético desta proposta: ao invés de propor um abrigo para as delicadezas da vida qualquer em sua singularidade, o missionário da arte Laverdant almeja elevar todas as criaturas humanas a uma condição palaciana na medida em que toda habitação seja erigida enquanto monumento.

Ao dispor os feitos e meios da indústria sob tetos de palácios, o capital indica sua vocação imperial, uma vez manifesto às claras o teor da voltagem ideológica encenado em grande estilo sob colossais vigamentos de ferro e coberturas de vidro, à maneira de um épico moderno dirigido sob o bastão de Napoleão III. Às voltas com esta matéria, a década de frequentação da *BNF* por parte de Benjamin, com pausas intermitentes, lhe deu ensejo ao encontro com Georges Bataille, então numismata sob ordens da *BNF*. Tal encontro e seguinte aproximação será crucial ao trajeto de sua obra, uma vez que confiou

³³⁵ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.252.

³³⁶ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.688.

³³⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.253.

para Bataille os fólhos de *Passagens* quando de sua fuga de Paris em 1940³³⁸. Além disso, é notória a frequência de Benjamin do *Collège de Sociologie* - no qual ministraria um curso no ano de sua fuga. Tal como alguns dos participantes do *Collège*, Benjamin também esteve interessado na reparação à Nietzsche em curso no ambiente intelectual francês após a servidão do pensamento deste aos caprichos editoriais de sua irmã Elizabeth Förster-Nietzsche e de seu esposo Bernard Förster - fiel escudeiro civil de Hitler.

Relembro deste vínculo para retomar um verbete do dicionário crítico da revista *Documents*, escrito por Bataille: *Arquitetura*, insuflado por um espírito afinado às percepções de Benjamin quanto ao despotismo atuante nos monumentos da Paris oitocentista. Para Bataille, a mais antiga arte de massas tem nos monumentos o evento de encarnação da autoridade no corpo das cidades: antes mesmo do que o soberano, os monumentos são os verdadeiros senhores do povo³³⁹. Nestes se expressam as funções despóticas de ordenar e proibir, uma vez que “os grandes monumentos se apresentam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões.”³⁴⁰ Diante dos palácios do progresso, a massa se sujeita aos ditames inscritos na matéria de contorno geométrico, expressão imperial ciosa pela totalização do corpo social sob o governo cujo poder e violência manifesta-se em um emblema férreo.

No lugar de uma prolífica fonte de Benjamin, Siegfried Giedion aludira ao desejo de edificação e planejamento das Exposições Universais como sínteses de seu tempo histórico em configurações arquitetônicas, prelúdio do conceito wagneriano de obra de arte total – aquém da urbe enquanto artefato total manipulado por Haussmann tal qual a maquete de Paris fabricada pelo arquiteto Durelief da peça *Sr. Durelief e o embelezamento de Paris*. Com a palavra, Giedion sobre as Exposições:

Toda a gama de trabalho humano seria abrangida: todas as disciplinas e, muitas vezes até retrospectivamente, todos os períodos. Desde a agricultura, a mineração, a indústria e as máquinas mostradas em trabalho, até as matérias-

³³⁸ Os fólhos permaneceram escondidos na Biblioteca até serem encontrados por Giorgio Agamben em 1982.

³³⁹ Cf. BATAILLE, Georges. *Arquitetura* In: *Documents: Georges Bataille*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p.65.

³⁴⁰ BATAILLE, Georges. op.cit. p.65.

primas, os materiais processados, as artes plásticas e aplicadas. Isto seu deu por uma necessidade notável de síntese prematura que também era típica de outros campos no século XIX - a síntese das artes (*Gesamtkunstwerk*).³⁴¹

As colossais construções em ferro e vidro habitadas por uma sorte inesgotável de dispositivos – dos daguerreótipos aos fonógrafos, passando pela luz elétrica, a tecnologia do gás e as armas de uso militar -, tramam o nó expressivo entre propaganda e monumento na busca de uma obra de arte total, servil não ao Terceiro Reich, mas aos ímpetos totalitários do Segundo Império enquanto poder regente das dinâmicas do auge do capitalismo. E assim dão aparição, no seio do capitalismo como religião, o fantasma arcaico da arquitetura.

³⁴¹ GIEDION, Siegfried. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*. Santa Monica: The Getty Center, 1995. p.121.

3.5. À ferro e vidro

A construção em ferro surge, no universo da técnica construtiva investigada por Benjamin, como um operador da associação entre monumento e propaganda. Será mediante esta que os pavilhões não só se erguem, como também ativam a metamorfose das formas da época de Benjamin. E tal como ocorreria com os crematórios de *Auschwitz-Birkenau*, a discrepância entre técnica e imaginação participa das configurações arquitetônicas – ainda que de modo diverso, incidindo menos em uma administração do extermínio do que nas audácias projetuais.

No século XIX parisiense em especial, a construção em ferro demarca o território onde incidem os sintomas de uma tal discrepância. Como pudemos ver junto das gravuras de Grandville ou de passagens de Gautier, para o habitante da metrópole os pavilhões das Exposições Universais manifestam Saturno na Terra - para além do *spleen* que saqueia o ânimo dos mesmos -, concretizando à ferro e vidro as cenas do inimaginável. Noutras palavras, trata-se de uma *arquitetura marciana* em duplo sentido. Se por um lado alude às ambições de domínio cósmico pela técnica, por outro o faz em íntimo contato com o âmbito marciano por excelência, isto é, a tecnologia de guerra formulada em território parisiense na *École Militaire*, logo diante do *Champ de Mars*.

A partir das engenharias de transporte e sua experiência ferroviária, ou da engenharia de portos versada na construção de pontes e eclusas, a construção em ferro veio para operar tecnicamente a ereção das imagens do Império – e, enquanto tal, há de erigir o inimaginável. Sob a batuta de formados na *École Polytechnique*, cujo prestígio passa a competir com a *École des Beaux-Arts*, os experimentos da técnica construtiva interpelam a masturbação historicista dos arquitetos da *Beaux-Arts*. Provocada pelas técnicas construtivas mais devedoras dos experimentos dos adversários da *Beaux-Arts*, a prática projetual da cidade de sonho do espírito cosmopolita, comovido por arquitetos que há pouco haviam construído monumentos para a metrópole de Haussmann, deslocou-se lentamente da animosidade à aliança com a engenharia. Uma aliança projetual, firmada com os pavilhões das exposições, na qual a metamorfose das formas passa pelos limites da técnica construtiva: em 1855, o projeto do *Palais de l'Industrie* do arquiteto Charles-François Viel e do engenheiro Alexis Barrault; em 1867, o *Palais des Expositions* de

Leopold Hardy e Jean-Baptiste Krants; e, em 1889, a *Galerie des Machines* de Ferdinand Dutert e Victor Contamin.

Do ângulo da discrepância, a construção em ferro desempenha no século XIX o papel que a guerra e o cinema desempenhariam no século XX, até os próximos saltos da técnica construtiva. Se o *Crystal Pallace* configurou o “impulso decisivo para a mudança das formas artísticas de toda uma época”³⁴², então a metamorfose das formas por ele impulsionada seguiria em curso junto às experimentações construtivas das Exposições Universais organizadas no outro extremo do Canal da Mancha. Tal metamorfose configura um trajeto cujo paradigma consuma-se em certos veios do movimento moderno, realizando a *era das formas maquinais* profetizada por Marx secundado por Benjamin:

Apenas após um melhor desenvolvimento da mecânica e a acumulação de experiências práticas, a forma é inteiramente determinada pelo princípio mecânico, libertando-se de vez da forma corpórea tradicional da ferramenta, que se transmuda em máquina.³⁴³

Ficasse o diagnóstico selado na letra de Marx, teríamos tão só a pensar a partir das considerações de Benjamin ao redor das consequências subjetivas de uma metrópole atulhada por dispositivos técnicos. No entanto, Benjamin faz questão de sublinhar a ponderação de Marx em seu exame da vida das formas do século XIX:

Todas as grandes conquistas no domínio das formas não se deram afinal assim, como descobertas técnicas? Começamos apenas recentemente a adivinhar quais formas, que se tornarão determinantes para nossa época, estão ocultas nas máquinas.³⁴⁴

Com uma tal leitura, Benjamin afina-se e radicaliza as teses do Giedion de *Bauen in Frankreich*, pois

exatamente como Giedion nos ensina a extrair da arquitetura da época, em torno de 1850, os traços fundamentais da arquitetura de hoje, queremos reconhecer, nas formas aparentemente secundárias e perdidas daquela época, a vida de hoje, as formas de hoje.³⁴⁵

Na esteira da iluminação de Marx, mas também da leitura de Giedion acerca das heranças do modernismo de Corbusier, a *máquina de morar* do último sugere-se menos como a metáfora de um entusiasta da técnica moderna do que a realização profética em

³⁴² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.316.

³⁴³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.276.

³⁴⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.276-277.

³⁴⁵ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.761.

nível formal da anunciação de Marx. Pois não se trata somente da consumação funcionalista, mas da presença maquinal ao nível da linguagem. Não estão as estruturas lançadas à prancheta por alunos da Bauhaus repletas de entranhas metálicas das estruturas de concreto armado, cuja superfície expõe os extremos das infraestruturas sanitárias, de iluminação e ventilação expostas enquanto tais? Nesta rodada da história da arquitetura francesa, da qual Benjamin foi testemunha ocular, a configuração arquitetônica indica-se ao modo da máquina - quando não uma máquina de administração do extermínio.

Cada vez mais reduzidos aos seus esqueletos estruturais, os pavilhões das Exposições se mostram exemplares casos de uma *exposição da técnica*, ou melhor, da *exposição técnica* em jogo nas tendências formais da arquitetura do século XIX francês. Justaposto ao fólio G, Benjamin realiza uma reflexão restrita ao tema no fólio F – *Construção em ferro*. Em uma das primeiras notas, repousa sua pena sobre as propriedades físicas do material, junto do historiador da arquitetura Alfred Gotthold-Meyer:

O ferro para nós é apenas resistência e tenacidade comprimidos. (...) O ferro possui uma resistência quarenta vezes maior que a da pedra e dez vezes maior que a da madeira; seu peso específico, contudo, é apenas quatro vezes maior que o da pedra e oito vezes maior que o da madeira. Um corpo de ferro possui, portanto, em comparação a um igual volume de pedra, com uma massa quatro vezes maior, uma capacidade de carga quarenta vezes maior.³⁴⁶

O argumento de Benjamin sobre a metamorfose das formas secunda o do estudioso da tectônica Karl Bötticher, também debruçado sobre as declinações formais próprias ao material – como se vê, uma inquietação partilhada na segunda metade do século XIX.

Um novo e inusitado sistema de tetos, que naturalmente acarretará de imediato um novo reino de formas artísticas, só pode se manifestar quando um material, se não ignorado até agora, ao menos negligenciado como elemento principal para tal emprego, começa a ter aceitação... Ora, tal material é o ferro, que o nosso século já começou a utilizar neste sentido (...).³⁴⁷

Logo, um novo reino de formas dado em contraste àquele das arquitraves gregas e dos arcos romanos, se consolidaria. Condição para sua consolidação?: a exploração de um

³⁴⁶ GOTTHOLD-MEYER, Alfred *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.279.

³⁴⁷ BÖTTICHER, Karl *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.269.

novo material cuja inspiração para invenção espacial bebe antes em soluções da engenharia do que da arquitetura: “no primeiro terço do século passado ninguém sabia como se devia construir com ferro e vidro. Mas há muito que hangares e silos resolveram a questão.”³⁴⁸

No caso das configurações arquitetônicas em ferro, a peculiaridade formal dos elementos compositivos de suas estruturas é “resultado e expressão das qualidades naturais do material, porque estas foram desenvolvidas e exploradas técnica e cientificamente justamente para estas formas.”³⁴⁹ Segundo Benjamin, na contramão do elogio de Alberti aos materiais extraídos da natureza e moldados pelo artífice, o ferro e seu uso para a construção foram por tempos objeto de uma certa desconfiança, dada a artificialidade de sua fabricação.³⁵⁰ Contudo, para Gotthold-Meyer ou Bötticher, tal é a condição mesma de uma maior homogeneidade entre *forma construtiva e material*³⁵¹: polos que tanto mais se alteram quanto mais a tecnologia do ferro desdobrou variações do material - ferro fundido, ferro de solda, ferro maleável, ferro-gusa³⁵² -, mas também quanto mais as pesquisas em torno do material desvelam suas propriedades estruturais específicas.

E na medida em que a forma se realiza enquanto expressão do material, o recurso à tectônica mostra-se essencial, e a remissão mimética algo de secundário. Pois aquela passa não só a determinar as formas das estruturas, mas as maneiras pela qual seus elementos se articulam, incidindo nos horizontes da invenção espacial. No interior do fôlio *F*, não constam poucos comentários a Karl Bötticher e Gottfried Semper, autores cujas obras dão luz à tectônica no século XIX, a qual reflete os inéditos desdobramentos construtivos do século como período no qual se desenha a inflexão de um traço elementar da arquitetura moderna. A saber, a passagem da mixórdia de linguagens históricas à gramática construtiva característica às tendências hegemônicas do vindouro modernismo. Par e passo com uma produção arquitetônica cada vez mais orientada pela expressão construtiva, vale supor o surgimento da tectônica enquanto *sintoma epistemológico da teoria da arquitetura*.

³⁴⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.277.

³⁴⁹ GOTTHOLD-MEYER, Alfred *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.280.

³⁵⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.280.

³⁵¹ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.280-281.

³⁵² Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.279.

E se a construção em ferro expunha os mais recentes prodígios da técnica, os expositores dispunham ao olhar os frutos do suposto progresso industrial.

Por volta de 1878, acreditou-se encontrar a salvação na arquitetura em ferro: as aspirações verticais, (...) a predominância dos vazios sobre os cheios e a leveza das estruturas aparentes fizeram esperar que nascesse um estilo que reviveria o essencial do gênio gótico, rejuvenescido por um material e espírito novos.³⁵³

A construção em ferro expressava a facilidade do material em vencer alturas, assim como lhe era igualmente fácil vencer grandes vãos. Além disso - e como já se viu -, a proporcionalidade entre a extensão das estruturas e o volume de material utilizado para vence-la reduziu-se drasticamente em relação à madeira e à pedra. Desta forma, se faz possível ensaiar configurações arquitetônicas marcadas por estruturas esbeltas, cuja propriedade encontraria o núcleo de sua coerência nas estruturas de aço do século XX. Para além dos eventos que cobriram, duas estruturas - a *Torre Eiffel* e a *Galerie des Machines* - expuseram os limites da técnica construtiva enquanto tal. Mostravam quais paisagens o progresso técnico movido ao vapor da industrialização inaugurava e estabeleciam uma disputa implícita, a saber, a disputa imperial pelo alcance e manejo da técnica em seu quadro-limite.

Na exposição de 1889, o *Champ de Mars* passa a ser ocupado por estas duas gigantescas estruturas: no extremo diante da *École Militaire*, a *Galerie des Machines* - pavilhão da exposição. No outro extremo, a *Torre Eiffel*, expressão extrema da técnica construtiva sob parâmetros globais ao tempo de sua execução. Que uma galeria de máquinas – onde se expuseram, inclusive, máquinas de guerra - e que uma torre a ocupar uma posição central na guerra das imagens do imperialismo firmem suas fundações em um sítio que atualizava o *Campus Martius* romano – outrora não só dedicado ao deus da guerra, como também espaço da encarnação do mesmo na Assembleia Pública dos generais do império antes de partirem para o combate -, soa antes de tudo matéria de um acaso objetivo cujo conteúdo mítico resta saboroso para uma escuta formada pelo surrealismo.

³⁵³ DUBECH, Pierre; D'ESPEZEL, Lucien *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.284.

Ocupação do Campo de Marte com a Galerie des Machines e a Torre Eiffel.



Fonte: *Paris 1900*. Consultável em:

https://paris1900.lartnouveau.com/paris07/lieux/la_galerie_des_machines.htm. Data de acesso:

28/11/2024.

Às voltas com estas configurações, Benjamin sublinha uma citação de *O século do ferro* [*Le Siècle du Fer*] do engenheiro Albert de Lapparent acerca da Exposição Universal de 1889, onde se afirma o momento da “glorificação do ferro”³⁵⁴ enquanto material que não mais emprestava as leis de sua tectônica de outros materiais para, após décadas de experimentação, dar a conhecer e manifestar plasticamente as potências construtivas próprias, esgotadas ao cerne nos pilares e vigamentos da *Galerie des Machines*, mas também nas ambições celestes e vontade monumental da *Torre Eiffel*, objeto para uma contemplação entorpecida àqueles dispostos a consumir a cidade com os olhos – seja mirando a torre desde baixo ou sondando Paris desde a plataforma visionária da torre. Se anteriormente o ferro era experimentado em estruturas ainda plasticamente marcadas por uma reedição de estilos históricos - postura exemplarmente residual nas cariátides dos pilares de Henri Labrouste na *BNF* -, quanto mais desdobram seus experimentos, mais o manejo plástico do ferro desloca-se da expressão figurativa para a expressão construtiva. Vale lembrar a avaliação do historiador da arte Julius Lessing, comentada por Benjamin: “*O estilo construtivo contraposto ao estilo histórico tornou-se*

³⁵⁴ DE LAPPARENT, Albert *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.291.

a palavra de ordem do movimento moderno”³⁵⁵, que a seu juízo encontra seu estopim na metamorfose das formas ativada pelo *Crystal Palace*.

Visitação da Torre Eiffel na Exposição de 1899.



Fonte: Library of Congress. Consultável em: <https://www.loc.gov/item/2002723520/>. Data de acesso: 02/12/2024.

A torre fora projetada por Émile Nouguier, Maurice Koechlin e Gustave Eiffel, com a contribuição de Stephen Sauvestre. Tanto Émile quanto Maurice eram contratados da *Eiffel et Cie.*, companhia de engenharia especializada em grandes estruturas de ferro, como o viaduto ferroviário Garabit construído em 1884-1885 sobre La Truyère, ou as eclusas do Canal do Panamá. A Torre é composta por cerca de 12.000 peças fabricadas com exatidão milimétrica e articuladas por mais de 2,5 milhões de arrebites³⁵⁶. Enquanto construção em ferro, a Torre Eiffel expõe ao limite sua condição de composição articulada entre elementos singulares articulados em seus limites, no arranjo preciso entre peças e parafusagem. Enquanto tal, prenuncia a montagem uma vez que expressa, tanto quanto o cinema, a dialética entre continuidade e descontinuidade, igualmente presente em uma *Nadja* de Breton ou na *Berlinalexadrplatz* de Döblin.

³⁵⁵ LESSING, Julius *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.317, grifo meu.

³⁵⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.284.

Nunca a medida do 'muito pequeno' teve tanta importância quanto agora [década de 30 do século XX]. Inclui-se aí o muito pequeno em quantidade, o 'mínimo'. Trata-se de medidas que adquiriram significado para as construções da técnica e da arquitetura muito antes de a literatura se dignar a adaptar-se a ela. *Basicamente é a primeira manifestação do princípio da montagem.*³⁵⁷

Torre Eiffel em construção. Studio Chevojon, c.1898.



Fonte: *Library of Congress*. Consultável em: <https://www.loc.gov/item/2002723520/>. Data de acesso: 02/12/2024.

Quanto à Torre Eiffel, Gotthold-Meyer: “Aqui a forma plástica da imagem silencia em favor de uma enorme tensão de energia espiritual que concentra a energia inorgânica do material nas formas mínimas e mais eficazes”³⁵⁸. No xadrez imperialista, a dama de ferro é uma peça chave nas disputas pelo imaginário do desenvolvimento europeu. Um papel que não a subtrai de agir noutras batalhas, como seu papel junto aos estudos da telegrafia sem fio com fins militares.³⁵⁹ Todavia, voltando ao governo do

³⁵⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.284.

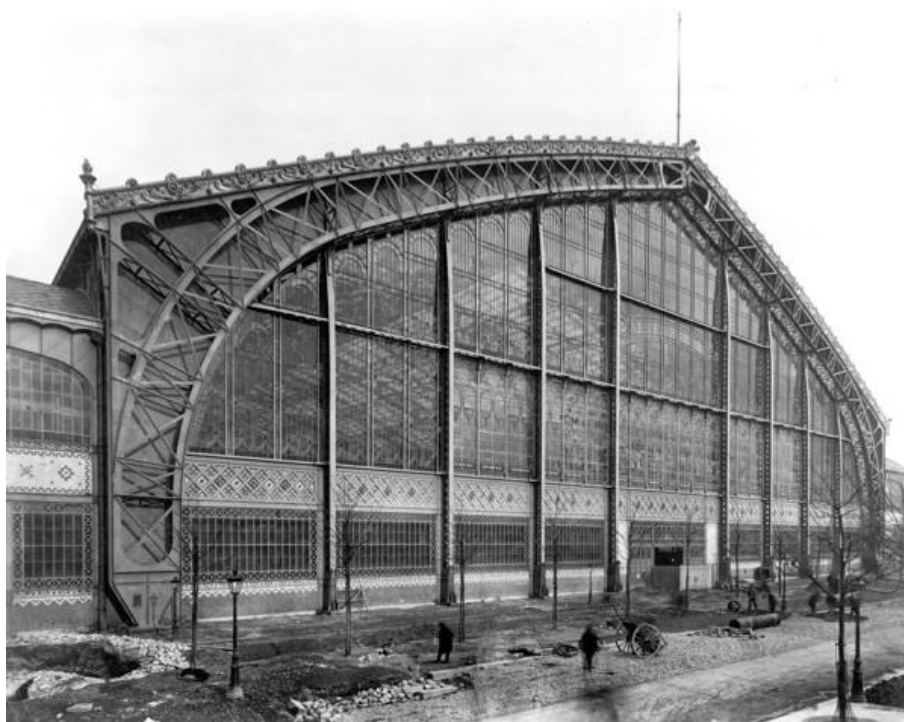
³⁵⁸ GOTTHOLD-MEYER, Alfred *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.284.

³⁵⁹ Na ocasião da exposição, pode-se entrar em contato com o fonógrafo, recente invenção para a reprodução técnica do som, condição da vindoura radiofonia para a qual a Torre serviu enquanto suporte de suas antenas

imaginário, a Torre Eiffel se situa na base da corrida falocêntrica da arquitetura, expressão de uma compulsão pelo grandioso já presente na megalomania de Haussmann. Para ultrapassar o recorde de Eiffel na falomaquia arquitetônica, foram necessários 42 anos, com a construção em Nova York do *Empire State Building* e seus 381m de altura. Em seguida o *World Trade Center* e seus mais de 400m na década de setenta, para então ser ultrapassado pela *Taipei Tower* de Taiwan em 2004, cujo cume alcançava o meio quilômetro de altura. De lá para cá, passaram-se vinte anos de um desenvolvimento técnico que não faz senão acelerar, pondo diante do turista estarrecido e do nacionalista desavisado a *Jeddah Tower* em Jeddah, com 1.700m de altura. O evento da disputa pelo maior edifício tornou-se um dos atrativos dominantes da cultura arquitetônica tornada objeto de consumo turístico. Senhora dos arranha-céus, a criatura humana se projeta ao firmamento segundo uma precisa figura formulada por Michel de Certeau a partir de sua visita ao falecido *World Trade Center*: o *Deus voyeur*, a criatura que vê, deseja e supostamente domina o mundo desde o topo das cidades.

de transmissão. Mas houve um evento pregresso a tal nexa entre as infraestruturas de altitude e as tecnologias de comunicação remota. A partir do encontro de Gustave Eiffel com o capitão Gustave Ferrier, instala-se na torre uma antena de sinal telegráfico (T.S.F.), experimento militar coordenado por Ferrier e desacreditado por seus superiores da *École Militaire*. Em 1906, Ferrier já se comunicava com todo território francês; um ano após, com o norte da África; e em 1912, trava contato com Washington, dando condições para uma expansão vertiginosa das operações de inteligência até então dependentes de pombos-correio. Na medida em que os experimentos avançam, a Torre Eiffel se tornou uma infraestrutura crucial à comunicação militar francesa e de aliados, passando a interessar à *École* situada no outro extremo do *Champ de Mars*, cujos oficiais se valeriam fartamente da telegrafia na Grande Guerra.

Galerie des Machines, Exposition Universelle Internationale. Studio Chevojon, 1889.



Fonte: RIBA Collections. Consultável em: https://www.ribapix.com/galerie-des-machines-exposition-universelle-internationale-paris-1889_riba17917. Data de acesso: 01/12/2024.

Da parte da galeria vizinha da torre no *Champ de Mars*, não se passa algo de muito diferente. Igualmente reduzida ao esqueleto férreo e às ambições megalômanas, esta definitiva realização do ciclo das últimas duas Exposições Universais do século XIX – 1889 e 1900 –, no horizonte último da assim chamada arquitetura experimental em ferro. Desenha com sua cobertura oblonga uma casca ladeada por duas galerias no primeiro pavimento, as quais dão o ritmo lateral ao longo de seu comprimento. Ao emprestar o conhecimento estrutural da engenharia de pontes, Victor Contamin e Ferdinand Dutert compuseram a estrutura de cada um de seus vinte arcos treliçados com três articulações – uma ao topo e duas nas bases –, para assim garantir às longas treliças uma estabilidade dinâmica, com reduzido desgaste das estruturas com suas cargas resultantes do largo vão vencido.

Base de um arco da *Galerie des Machines*. Studio Chevojon, 1889.



Fonte: GIEDION, Siegfried. *Building in France, Building in Iron, building in Ferro-concrete*. Santa Monica: The Getty Center, 1995. p.138.

Bem como a técnica lança-se ao firmamento, ao gosto de Grandville, com a construção em ferro, alarga-se o horizonte dos vãos a serem vencidos. A *Galerie des Machines* consolida o espaço largo [*Breitraum*] enquanto um prodígio da técnica, isto é, a expressão arquitetônica de sua capacidade em vencer um vão de 115m, até então inaudito³⁶⁰. Acompanhado de Alfred Gotthold-Meyer, se esboça uma pequena história do espaço largo [*Breitraum*]. Nos palácios das cortes francesas, a galeria era o símbolo da majestade, emprestado do palácio renascentista. Benjamin com Gotthold-Meyer elencam não só uma *Galeria de Apolo* no *Louvre*, a expandir os átrios em peristilos, mas sobretudo a *Galeria dos Espelhos* de *Versailles*, onde além do peristilo o espaço multiplica-se horizontalmente através de uma infinidade de superfícies refletoras³⁶¹, igualmente presentes nas passagens, galerias igualmente tomadas de espelhos multiplicantes a firmar,

³⁶⁰ O mais largo vão até então testemunhado constava da *St. Pancras Station de Londres*, com 73m de extensão. Cf. GIEDION, Siegfried. op.cit. p.135.

³⁶¹ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.283.

segundo Benjamin, o limiar para o espaço largo³⁶². Mas além das tendências imaginárias, no século XIX “a necessidade de um espaço largo contínuo é tão grande que dificilmente serão suficientes a abóbada de pedra e o teto de madeira”³⁶³ que cobriam as antigas galerias. No auge do capitalismo, a galeria pede por ser transformada em pavilhão para depósitos, fábricas e estações: esboços dos vindouros pavilhões das Exposições Universais. Mais uma vez, Gotthold-Meyer: “Na arquitetura gótica, as paredes crescem em direção ao teto, nos saguões de ferro do tipo ... da Galerie des Machines se transforma sem solução de continuidade em paredes.”³⁶⁴

Galerie des Machines, Exposition Universelle Internationale. Studio Chevojon, 1889.



Fonte: Google Arts and Culture. Consultável em: <https://images.app.goo.gl/uuNkp7SnAMeVfZTXA>.

Data de acesso: 12/12/2024.

Em estruturas como a *BNF*, e até mesmo residualmente na Torre Eiffel, o ferro ainda estava marcado pelos expedientes ornamentais do *art nouveau*. Por sua vez, na *Galerie des Machines* as treliças planas que compõe o ritmo da estrutura estão livres da malha ornamental, uma vez compostas por dois tipos de módulos intercalados com nós centrais, para além dos nós nas cordas superiores e inferiores da treliça. À diferença da

³⁶² Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.282-283.

³⁶³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.283.

³⁶⁴ GOTTHOLD-MEYER, Alfred *apud* BENJAMIN, Walter. op.cit. p.283.

aderência entre estrutura e ornamento manifesta no emprego do ferro de uma *Bibliothèque Sainte-Geneviève* de Labrouste³⁶⁵, a *Galerie des Machines* expõe o resultado das forças enquanto resultado da forma. Pois na era das formas maquinais, as obras reduzem sua estrutura ao esqueleto operativo das forças, e assim menos remetem às formas do que expressam forças, ou ainda, expressam a potência da técnica em vencer as forças na medida em que se lhes dá destino em formas.

As configurações arquitetônicas realizadas em função da propaganda de cidades e de estados-nação seguem um paradigma desportivo assim como a política da qual são expressão, tal qual Benjamin identificara na estetização da política. As disputas pelo mais alto arranha-céu, pelo mais vasto vão e assim por diante, são sob o ângulo da estetização da política, provas de desenvolvimento técnico entre territórios em disputa geopolítica e geoeconômica. Noutras palavras, são exercícios de *mise-en-scène* do conflito global no nível da encenação do poderio técnico sintetizado em uma construção monumental – tal qual se mostrou na disputa imperialista entre França e Grã-Bretanha no século XIX. Construções nas quais mimetiza-se a técnica enquanto tal, ou seja, determinada situação da técnica em seu alcance discrepante. Logo, buscam expor em imediato os limites expressáveis da técnica, concretizando em uma configuração arquitetônica o inimaginável pelo qual estupefaz a criatura humana, a qual passou a imaginar-se saturnina diante dos pavilhões de ferro e vidro. Assim sendo, tais obras se fazem um *elogio da técnica* e das forças que a mobilizam. Portanto, em nada lhes interessa a *suspensão do poder*; antes pelo contrário, almejam e operam segundo uma *exposição do poder* através da técnica.³⁶⁶

A caminho do encerramento, insisto mais uma vez, para uma contundente gravura mnemônica: a discrepância expressa em ferro e vidro no século XIX, comparece como motor do fascismo tal como vimos no início deste trabalho, junto do ensaio *Teorias do fascismo alemão*. E neste sentido, não poderiam faltar como peças destes quebra-cabeça

³⁶⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. pp.272-273.

³⁶⁶ Onde a reprodutibilidade técnica encontra-se a serviço da construção da unidade e da autenticidade para atualização do ritual, caracteriza-se o monumento. Todavia, no caso da moderna construção monumental é uma encruzilhada entre o paradigma mágico da obra de arte antiga e o paradigma profano da técnica moderna: na mesma medida em que é construída por procedimentos de reprodução técnica – a produção replicada de peças de ferro, a servir dos pilares à caixilharia; a fusão e moldagem serial de panos de vidro; para não dizer da indústria do aço e do concreto, dos pré-moldados à personalização das peças –, o faz no sentido da concreção de uma unidade de grau superior, irreplicável conquanto configuração arquitetônica em situação.

que busca soterrar a guerra em curso sob espetáculos e seu consequente torpor. Assim sendo, desejei dar à luz às peças do mercado da guerra enterradas ou lançadas ao firmamento, na intimidade do capital com os interesses da *École Militaire* e, portanto, do governo francês. O fascismo histórico herda da metrópole do XIX os extremos da técnica, sua vontade monumental e manejo da propaganda, os quais tem nas audácias da arquitetura seu emblema - ou se quisermos, sua origem [*Ursprung*]. Tal é uma das forças de *Passagens*: iluminar a fisionomia da meia-noite do século através dos lampejos dialéticos, obra de um vaga-lume feito a pequena luz visionária do horror de seu agora.

No contexto do século XIX, a construção em ferro é, dentre outras coisas, uma ocasião expressiva da discrepância entre técnica e imaginação, levando os habitantes de Paris a vivenciar artefatos inimagináveis, cujo motor de sua gênese articula uma destruição emudecida sobre a qual se encaixam as máscaras monumentais da coesão nacional e fabril. Que uma parte substancial da população esteja na linha de uma vigilância convergente em extermínio, não é exatamente uma questão maior aos utopistas do progresso, inadvertidos ou ignorantes às inversões da técnica sob seus próprios pés. “As fantasias sobre o declínio de Paris são um sintoma da ausência de recepção da técnica. Traduzem a consciência obscura de que, juntamente com as grandes cidades, cresciam os meios que permitem arrasá-las.”³⁶⁷

Par e passo com Marinetti, Léon Daudet - um dos membros da velha geração de fascistas, anterior a Maulnier³⁶⁸ – já suspeitava das reviravoltas dialéticas desnudadas por Benjamin: “o que surpreende quando se visita Paris, Lyon ou Marseille (...) é que Paris, Lyon ou Marseille tenham durado”³⁶⁹. Constantemente ameaçadas por forças sociais e ambientais, à beira do dismantelo da frágil coesão social, a cidade e seus monumentos parecem reunidos à espera de um cataclisma³⁷⁰. Isto é, o evento culminante da autoaniquilação gozosa anunciada por Benjamin e subscrita por Daudet, dado que o instinto suicidário tanto habita a criatura humana quanto os dispositivos técnicos que um dia acreditou se assenhorar, mais vivo que o assim chamado instinto de conservação. Aparentemente, a explicitação de Daudet acerca da necessidade suicidária atualizável entre as criaturas, surge na esteira do programa da arte fascista, tal qual lida por Benjamin

³⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p.188.

³⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Carta Parisiense I. André Gide e seu novo adversário* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.212.

³⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.193.

³⁷⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.193.

a partir de Thierry Maulnier: fazer aparecer a perenidade do império, ainda que falsa, através do monumento e da propaganda, da grandiloquência e da sedução. Na contramão, o desmascaramento do olhar dialético: por detrás da pedra lavrada que atualiza a cantaria latina e seus sentidos do perene ou do ferro que faz erguer estruturas paradoxalmente colossais e etéreas, resistentes às inscrições da matéria, se põe a nu o desejo de cobrir a transitoriedade do passo histórico, cada vez mais acelerado pelo movimento da técnica. Sob a épico da capital do século XIX, o fundo farsesco da civilização e sua técnica quando orquestrada para o deleite dos vencedores: *Fiat urbs, pereat mundus*.

4. Cacos de vida

A metrópole moderna do século XIX ocorre enquanto um espaço de gestação das técnicas promoventes dos impactos sofridos pelos corpos entrincheirados sob tempestades de aço³⁷¹. Se ao redor do choque traçou-se um arco da metrópole moderna ao cinema fascista, não esqueçamos que suas expressões extremas se encontraram no campo de batalha, e dali seguiram inassimiláveis ao aparelho psíquico a ponto de guiar os combatentes até um estado traumático de caráter afásico, bem descrito por Freud no quadro das neuroses de guerra, cujo tratamento pela medicina alemã da época competia em seu caráter bárbaro com suas causas. Segundo o relato de Freud, o próprio exército alemão reconheceu o problema durante a Grande Guerra e buscou meios terapêuticos para encaminhar o embraço provocado pelos neuróticos de guerra, exceções inconvenientes à narrativa heroica do guerreiro. Para tanto “inaugurou o uso do eletrochoque para tratar seus soldados”³⁷², cuja prática terapêutica tanto os adaptava quanto incorria em um risco nada irrelevante de “mortes durante o tratamento e suicídios decorrentes dele”³⁷³, tal qual documentado em hospitais alemães.

Todavia, este “procedimento terapêutico padecia desde o início de uma mácula. Não se destinava ao restabelecimento do doente, ao menos não em primeiro plano; destinava-se sobretudo a restabelecer sua aptidão para a guerra.”³⁷⁴ Ao deliberar por uma *exposição concentrada da criatura humana ao choque*, “a medicina estava à serviço de intenções [supostamente] alheias à sua essência.”³⁷⁵ Isto é, intenções de domesticar ainda mais a sensibilidade de soldados psiquicamente abalados por uma carga traumática

³⁷¹ *Tempestades de Aço* trata-se do título de um livro de memórias deixadas por Ernst Jünger, aclamado chefe de comando do *front* alemão na Grande Guerra. Dentre os alvos circunscritos por Benjamin em suas *Teorias do fascismo alemão*, Jünger consta em seu centro, na figura de organizador da coletânea *Guerra e Guerreiros*, mas sobretudo enquanto apologeta da técnica e da guerra.

³⁷² FREUD, Sigmund. *Neurose de guerra, eletroterapia e psicanálise*. In: FREUD, Sigmund (et al). *Psicanálise das neuroses de guerra*. São Paulo: Quina Editora, 2023. p.158.

³⁷³ FREUD, Sigmund. op.cit. p.160.

³⁷⁴ FREUD, Sigmund. op.cit. p.159.

³⁷⁵ FREUD, Sigmund. op.cit. p.159.

de estímulos. Estruturalmente anestesiado, o soldado porventura reduzido a um autômato afásico se mostra menos reticente e mais eficiente para cumprir suas tarefas de guerra.

Dado tal *caráter extremo do choque* - feito causa e tratamento -, observado até agora da guerra à metrópole, não espanta que na versão final do ensaio sobre a obra de arte o “efeito do choque do filme” seja predicado enquanto traumatizante, e ainda que “todo efeito de choque” seja trocado em uma das versões por “todo efeito de traumatismo”³⁷⁶.

Recorda Benjamin de suas impressões recolhidas com relatos de soldados deste período: “Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas pobres de experiências partilháveis.”³⁷⁷ A passagem citada pertence ao ensaio *Experiência e pobreza*, o qual demarca a cicatriz espiritual de uma época de criaturas demasiadamente capturadas pelas sensações para acessar uma vida que as excede com a fluidez de outros tempos. Neste pequeno texto enquadram-se cenas de uma atrofia acachapante das condições de possibilidade históricas de realizar e transmitir uma autêntica experiência histórica, cuja figura repousa sobre um fundo sensível, também ele historicamente determinado. Em uma célebre passagem deste ensaio, Benjamin narra a patente desorientação das criaturas humanas diante da técnica em estado demasiadamente irrepresentável:

Uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil.³⁷⁸

Contudo, como se tentou expor ao longo do argumento, mais além das trincheiras o “choque no campo de batalha ‘tornou-se a norma’ da vida moderna”³⁷⁹, propriamente da metrópole moderna. Não muito distante daqueles campos de batalha, um semelhante “campo de forças de correntes e explosões destruidoras” se atualizou em miniatura nos ambientes urbanos atravessados por uma cinética de choques, estímulos sensíveis a

³⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2020. p.94.

³⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.86.

³⁷⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.86.

³⁷⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin* In: BENJAMIN, Walter (et al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.186.

desorientar um aparelho perceptivo de habitantes igualmente acostumados com “carros puxados a cavalos”³⁸⁰. Pois se suficientemente sustentada a tese de que o avançar coordenado das massas e dos dispositivos técnicos atualiza a metrópole moderna enquanto imagem da guerra, o choque vivido nas trincheiras e seus destinos traumáticos seria algo perceptível nas expressões do cotidiano urbano, mesmo que dissimuladamente.

Ora, em nossas ruas não “surgem, inesquecíveis, esses rostos, moldados e movidos por uma poderosa convulsão psíquica, percorrido que foi um calvário estação a estação, batalha a batalha, cada uma delas sinal hieroglífico de um lento e contínuo trabalho de destruição”³⁸¹? Se esta não fosse uma imagem de Benjamin dos combatentes entrincheirados, facilmente se encontraria nestas poucas palavras a epigrama da vida metropolitana de um trabalhador - uma vida cotidianamente atravessada por um incessante movimento cujo sentido mais evidente não é senão a lenta destruição do espírito vivenciada em fuga da miséria e indigência. Isto quando o trabalhador não se identifica ao miserável e ao indigente – a crônica das massas ocupadas, mas desempregadas, está aí para contar a suma das batalhas e mais do que prováveis derrotas da existência em uma cidade feita campo de batalha de uma guerra civil dissimulada.

Em *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência*, Agamben realiza uma arqueologia do conceito de experiência encabeçada pelo diagnóstico de Benjamin. Apesar de indicar a Grande Guerra como índice do agravamento de um declínio da experiência, Agamben também propõe uma leitura pela qual explicitamente situa na cena urbana o problema visado por tal diagnóstico: “nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente.”³⁸² Uma vez feita sítio da atrofia do laço social entre os passantes das massas retidas na luxúria de meras vivências, na metrópole moderna o “homem moderno volta para a casa extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes -, entretanto nenhum deles se tornou experiência.”³⁸³

³⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.86.

³⁸¹ BENJAMIN, Walter. *Teorias do fascismo alemão* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.119.

³⁸² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência* In: *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.22.

³⁸³ Idem.

Para dar os contornos elementares do conceito de experiência [*Erfahrung*] - este evento do qual estamos pobres -, vale mobilizar o conceito de vivência [*Erlebnis*], ao qual a experiência senão polariza-se negativamente. À exceção de uma ou outra indicação expressa na introdução, até o momento o presente trabalho se esforçou em apresentar uma coleção de problemas que tocam no empobrecimento da experiência sob o ângulo da vivência. Por um lado, a sensação do choque na metrópole e na guerra, a estética que lhes compreende e a reviravolta entre hiperestesia e anestesia enquanto matriz sensível do automatismo como horizonte vivencial da modernidade. Por outro lado, a entrega das massas à sedução da propaganda e à grandiloquência do monumento, traços de uma estetização da política à maneira espetacular – nos termos de Susan Sontag, de um *fascismo fascinante*³⁸⁴ –, na qual se instala um totalitarismo da vivência já incipiente na interação entorpecida com a metrópole moderna.

Se no primeiro momento se anuncia o automatismo, no segundo este tende a realizar-se em extremo sob a figura da massa compacta reduzida ao mar de sensações de uma vivência total. Uma constelação de fenômenos dados a sentir, e não raro a *sentir em demasiado*, ao ponto de atrofiar a própria sensibilidade, uma vez que a vivência concerne, em primeiro lugar, ao envolvimento sensorial da criatura humana com o mundo de estímulos a ela disposto. Ou segundo a imagem de Benjamin, com a *injeção do veneno da sensação*³⁸⁵. Razão do exame da sensibilidade moderna, que da metrópole até a guerra como manifestação de um paradigma estético que dá o tom do problema.

Neste arco, o contato com os fantasmas da mercadoria é crucial: “As exposições universais foram a escola superior (...) onde as massas aprenderam a sentir empatia pelo valor de troca”³⁸⁶. Nesta escola e para além dela, a fantasmagoria afirma-se como o *correlato intencional da vivência*³⁸⁷ de criaturas humanas imersas no universo da mercadoria. Um passo além, bascula-se uma inquietação: “Seria a empatia com o valor de troca o que capacita o ser humano à vivência total?”³⁸⁸ – se interroga Benjamin na altura da *Fase Tardia* (1936-1940) de *Passagens*. Sob tal questão, sugere-se o horizonte nefasto da entrega às sensações. Quanto a este vínculo, responde em termos correlatos

³⁸⁴ Cf. SONTAG, Susan. *Fascismo fascinante* In: *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. pp.74-105.

³⁸⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.1281.

³⁸⁶ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.1283.

³⁸⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.1281.

³⁸⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.1277.

numa supracitada anotação do *exposé* de 1939, na qual a empatia com o valor de troca joga para a gênese da massa compacta.³⁸⁹ Ou seja, joga para a gênese de uma massa rigidamente identificada, em aderência a fantasmagoria cujo feitiço intensifica-se na entrega vivencial às suas próprias expressões, tanto mais encantadoras quanto mais dissimulam uma emancipação dos instintos que serve aos senhores. Assim sendo, Benjamin responde à sua própria interrogação: vivência total e massa compacta tem na aderência a fantasmagoria a condição para seu desdobramento.

O fascismo abre o cenário extremo do empobrecimento da experiência - o momento em que a última se reduz a nada, uma vez que a criatura participa do mundo em estado de “vivência total”³⁹⁰. Isto é, completamente aderida a teia de estímulos que a percorrem, sem uma mínima fresta pela qual invadir sua interação mundana com alguma estranha trama de espaço e tempo. Entorpecidas pelas imagens do poder, não há por onde as criaturas tocarem o tempo histórico. Ressoante ao que apresenta em *Teorias do fascismo alemão*, Benjamin tem na extremidade dos estímulos da guerra uma prefiguração insuperável da vivência total³⁹¹, posteriormente replicada nas metrópoles enquanto atravessadas pela sensibilidade própria da guerra.

Sob o paradigma anestésico e, sobretudo, em sua fase de totalitarismo da vivência, a criatura humana tende a reduzir-se a um aparelho binário, um simultâneo receptor e reator de estímulos, circunscrito a *este estranho sintoma: a consciência*³⁹². Logo, segue como consequência desta redução que o automatismo da criatura humana se efetiva tão só sob o fortalecimento da identificação da criatura à máquina registradora de estímulos que nomeamos consciência. Tudo aquilo que excede tal máquina na vida psíquica não pode ser senão sinal do risco da falência da falsa consistência sobre a qual graça o automatismo. Portanto, premissa de seu funcionamento: um falso - mas sedutor - *totalitarismo da consciência* consequente às tendências da vivência total, do qual Benjamin estava mais do que advertido.

³⁸⁹ Cf. p.117 deste trabalho.

³⁹⁰ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.1277.

³⁹¹ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.1277.

³⁹² Agradeço por este sintagma a Santiago Masi Elizalde, com quem pude compartilhar muitas das experiências de pensamento assinaladas nesta dissertação. Para mais, cf. ELIZALDE, Santiago Masi. *O fora que escorre: um estudo acerca do Unheimliche*. 2023. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná.

Na contramão da vivência total, Benjamin postula uma experiência que é antes de tudo fratura da vivência, evento de abertura desta em sua lisura. Para tanto, há de recuperar modalidades da experiência aparentemente exiladas da modernidade - ao menos em aparência. Desde *Sobre o programa para a filosofia por vir*, de 1917-1918, Benjamin procede por uma crítica do conceito de experiência em Kant, que a seu juízo apresentaria limites para contemplar modalidades mágicas da experiência - da loucura até a mística, da poesia à infância -, cuja racionalidade desborda certas convenções rasas acerca da razão. Sob quais marcos se dá esta crítica, e o quanto dela eventualmente encontra linhas de fuga através da obra de Kant, não é exatamente a matéria deste trabalho.

Por hora, interessa menos a crítica do que a exigência da parte de Benjamin, pois esta última vertebra parte significativa do exercício epistemológico de seu pensamento para além que qualquer limite mecânico da experiência:

a *exigência da filosofia por vir*: criar, com base no sistema kantiano, um conceito de conhecimento que corresponda ao conceito de uma experiência para a qual esse conhecimento seja sua doutrina. Uma tal filosofia seria, ela mesma, chamada de teologia em sua generalidade, ou seria posta acima da teologia [se serviria dela?], uma vez que ela inclui, porventura, elementos historicamente filosóficos.³⁹³

Trata-se de seu recurso a teologia como domínio da experiência, que ainda em 1918 remetem para Benjamin ao conhecimento de uma experiência em particular: a experiência religiosa - a qual logo seria escanteada em favor dos domínios teológicos ainda que profanos da mística.

Caso se faça deste escrito de 1917-1918 uma lente aos desdobramentos do pensamento de Benjamin no que diz respeito ao que certa vez chamou de *método da experiência*, não surpreende que a primeira tese de *Sobre o conceito de história* coloque, à maneira alegórica, a teologia à serviço do materialismo histórico e seus, por assim dizer, elementos historicamente filosóficos. Se nesta ocasião testamentária postula-se com tanta veemência a necessidade da teologia para quem não quiser sair de mãos vazias, está é nos termos de Benjamin, a necessidade de uma filosofia que fez da experiência mística seu evento e do conhecimento teológico sua doutrina. Somente através deles seria possível,

³⁹³ BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019. p.47, grifo meu.

tal como projeta o *Programa*, apreender a “totalidade concreta da experiência”³⁹⁴ à maneira de um materialismo imediato.

Mas antes de seguir às consequências epistemológicas da experiência, vale seu escrutínio. Se em 1917-1918 Benjamin postula uma exigência, após uma década inicia formulações expressas sobre a experiência. Ao principiar seu ensaio *O Surrealismo*, de 1929, Benjamin faz questão de realizar um corte decisivo à sua leitura. Antes de tomar o surrealismo por um movimento literário ou artístico marcados por tais e tais caracteres, nos lança uma outra sorte de quadro, irrestrito aos limites de uma vanguarda. Para ele, “quem percebeu que não se trata, nas obras deste círculo, de literatura, mas de algo distinto (...), sabe também, com isso, que são *experiências* que estão aqui em jogo.”³⁹⁵ E quero crer que isto não se diz de ânimo leve: não só Benjamin tinha notícia dos experimentos surrealistas que tocavam na doutrina das correspondências característica à alma romântica - os quais tem na *Nadja* de Breton e em *O camponês de Paris* de Aragon seus documentos exemplares³⁹⁶ -, como também busca precisar o que entende por experiência a partir do que tais experimentos ativam. Segundo Benjamin,

essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao consumo de haxixe ou de ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das ‘experiências surrealistas’ os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. (...) A iluminação autêntica e criadora da iluminação religiosa, porém, não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica (...).³⁹⁷

Com a *iluminação profana*, Benjamin encontra uma fórmula para a experiência ainda marcada por uma revelação, ainda que em solo profano. Isto é, uma experiência mística desprovida de conteúdo religioso, o que a torna, a um só tempo, a ocasião de uma *mística secularizada*³⁹⁸. Ao revés de qualquer significância programada, a experiência se dá como uma revelação em um acaso objetivo com força significativa, e que à diferença da iluminação religiosa, trata-se de uma experiência mística que pertence antes de tudo à *corporeidade*³⁹⁹. Mais particularmente, calibra e estremece a enervação corpórea com um

³⁹⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.55.

³⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia* In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasilienses. p.23, grifo meu.

³⁹⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit. p.23.

³⁹⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.23.

³⁹⁸ Cf. IBARLUCÍA, Ricardo. *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila, 2020. p.394.

³⁹⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.1126.

lampejo, o evento mesmo da aparição para a criatura humana de uma imagem carregada de correspondências antes insondadas. Um tal evento relampejante deslinda as fraturas da experiência na vivência, na medida em que franqueia uma abertura para cadeias de correspondências que atualizam a posição do indivíduo em relação a si na medida em que estranha o que lhe ocorre: uma experiência autêntica, e não a vivência fantasmagoricamente assombrada pela imagem de uma criatura sem história. De fato, estamos pobres de experiências.

Como quer Benjamin, a “experiência viva e fecunda” é marcada por um instante de “afrouxamento do Eu”⁴⁰⁰, uma vez que “Nas situações em que domina a experiência no sentido estrito do termo, conjugam-se na memória determinados conteúdos do passado individual com os do coletivo.”⁴⁰¹ Nesta condição, a criatura humana pode representar a si como elemento objetivo do sistema de cicatrizes do corpo social, participante de sua nervura pela qual imagens correm subjacentemente - mais além do querer de uma qualquer criatura, também está lançada às vagas. Contudo, assim como no acaso objetivo dos surrealistas, “depende do acaso cada indivíduo adquirir ou não uma imagem de si próprio, ser ou não capaz de se apropriar da sua própria experiência.”⁴⁰²

Na trilha do *Programa*, as experiências surrealistas dão ocasião para formulação do conceito de experiência por parte de Benjamin - mas não só. Em seu ensaio *Imagem de Proust*, publicado paralelamente àquele sobre o surrealismo, Benjamin sublinha como o literato dá amparo ao “mundo distorcido em estado de semelhança, no qual a verdadeira face surrealista da existência irrompe”⁴⁰³ manifesta nas imagens da rememoração, consagradas pela cena da *madeleine*:

Assim é com nosso passado. É trabalho perdido procurar evocá-lo; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis. Ele está escondido fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material... de que não suspeitamos. Quanto a esse objeto, depende do acaso se o encontramos ou não o encontramos, antes de morrer.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia*. In: *Magia e técnica, arte e política*. p.23.

⁴⁰¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.110.

⁴⁰² BENJAMIN, Walter. op.cit. p.109.

⁴⁰³ BENJAMIN, Walter. *Imagem de Proust* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.114.

⁴⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.682.

A experiência em Benjamin envolve uma tal sorte de encontro com um objeto, o qual veremos não será senão o objeto histórico. Mas voltando para Proust: “A obra de Proust *À la recherche du temps perdu* pode ser lida como a tentativa de construir por via sintética a experiência”⁴⁰⁵ Entretanto, enquanto os surrealistas atentaram mais a experiência em sua significativa estranheza, Proust buscou contornar o conteúdo próprio a experiência. Para começo de conversa, para Proust a experiência é antes de tudo um evento de memória, ou mais particularmente, um *evento da memória involuntária*. Ao contrário da lembrança ou memória voluntária que opera por uma sedimentação mortificante através dos reforços da consciência, a memória involuntária é marcada por uma ruptura no nexo da lembrança, e por isso mesmo Benjamin a identifica muito mais próxima a uma tarefa de esquecimento⁴⁰⁶.

O mundo está em estado de semelhança e nele reinam as ‘correspondências’ que foram capturadas primeiro pelo romantismo, e de maneira mais íntima por Baudelaire, mas que Proust conseguiu trazer à luz em nossa vida vivida. Esta é a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescente que se encontra à altura do envelhecimento implacável. Onde o ocorrido reflete-se no instante ainda fresco de orvalho, um doloroso choque de rejuvenescimento o reúne mais uma vez (...).⁴⁰⁷

Antes de seguir, vale uma nota sobre as correspondências: “As correspondências são os *dados da rememoração*. Não são dados históricos, mas da história anterior. Aquilo que torna grandes e significativos os dias de festa é o encontro com uma vida anterior.”⁴⁰⁸ Isto é, assinalam não uma vida que foi, mas uma vida que vem a ser no momento da rememoração, ainda que passada, como que na realização de uma profecia. A despeito da mudança de ângulo, as experiências de Marcel, esta criança anciã, não deixam de afinar à mística secularizada. Enquanto evento de memória próprio à iluminação profana como necessariamente atravessada pela memória, “A rememoração é uma experiência teológica”⁴⁰⁹, avizinhada às práticas hermenêuticas da assim chamada ciência judaica e

⁴⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.108.

⁴⁰⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Imagem de Proust* In: *Diário parisiense e outros escritos*. São Paulo: Hedra, 2020. p.109.

⁴⁰⁷ BENJAMIN, Walter. op.cit. P.122-123.

⁴⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.137.

⁴⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.781.

sua herança, cuja proximidade com a obra de Proust é um *tropos* corrente na vulgata psicanalítica.

Diante da restrição da criatura ao horizonte vivencial, Benjamin apreende na experiência um desvio: “só pode tornar-se integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi ‘vivido’ expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma ‘vivência’ para o sujeito.”⁴¹⁰ Enquanto a vivência se desdobra na continuidade da interação da criatura com o mundo, a experiência manifesta-se na cesura desta continuidade, integrando algo de externo à vivência. E mais ainda, algo de externo à consciência, mais além da captura da máquina de estímulo-resposta. Sobre esta guia, reafirma a supracitada distinção de Reik: enquanto a lembrança é conservadora na medida em que reafirma conscientemente o conteúdo mnemônico, a rememoração é destrutiva, na medida em que abre espaço para o rejuvenescimento da experiência e, como veremos, da própria história. Em suma, nas palavras de Helano Ribeiro: “A *Erfahrung* é aquela que se perde, ou melhor, a que entra em *vias de extinção* na Modernidade, em detrimento de outra individual e intransmissível [*Erlebnis*], sintoma da mudez da coletividade”⁴¹¹ – embora, entre uma e outra, ainda reste um jogo de metamorfoses que tem na poesia de Baudelaire seu paradigma⁴¹².

Seja em *Experiência e pobreza*, em notas de *Passagens*, nos ensaios sobre Baudelaire ou noutros textos deste mesmo período, o estado de presença de espírito, condição para uma experiência histórica, se tornara cada vez mais rarefeito. Antes pelo contrário, Benjamin não deixa de sublinhar a produção de massas entorpecidas, cujas expressões não ultrapassam cada vez menos os meros atos reflexos, ou seja, tendem à condição de reações automáticas. Neste quadro da sensorialidade em ebulição, o vício

⁴¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* In: *Baudelaire a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.111.

⁴¹¹ RIBEIRO, Helano. *Walter Benjamin: a filosofia por vir nos braços do Messias* In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Rio de Janeiro: 7 Letras. p.69.

⁴¹² “Baudelaire invectica a multidão, e o faz com a raiva impotente de alguém que se rebela contra a chuva ou o vento. É essa a natureza da vivência que Baudelaire atribuiu a importância de uma experiência. Fixou o preço pelo qual se pode adquirir a sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque.” Portanto, para salvar a experiência de um tempo assolado pela vivência, Baudelaire fez da última o objeto de sua experiência. Recusa a ceder àquela para antes recuperá-la em verdade no seio da poesia. E na mesma medida em que faz da vivência o conteúdo de uma experiência, opera uma similar metamorfose do correlato intencional da primeira, isto é, a fantasmagoria. Assim sendo, não só salva a vivência em sua poesia, como mostra o forro histórico da fantasmagoria, defenestrando na modernidade os espectros da história e sua vida anterior. Com isso, “Baudelaire, no *spleen* e na *vie antérieure*, ainda agarra os estilhaços da experiência histórica autêntica.” Para tanto, cf. BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.140; 149.

sensorial converte-se em meio de controle social⁴¹³. E assim se desdobra o abalo, o estiolamento, a desvalorização ou o empobrecimento da experiência⁴¹⁴.

Como já adverti, é sobre este tabuleiro que se deslocam as peças desta dissertação. Assim sigo a partir do quadro da guerra e sua transitividade com o quadro metropolitano, comparecem enquanto paradigma e causa do empobrecimento da experiência, na medida em que ambos enquadram a sensibilidade excessiva os estímulos excessivos provocados pela vivência do choque, manifesto às claras nas barricadas da guerra civil armada em Paris. Um empobrecimento também mobilizado pelo choque na vivência das massas e na interação com dispositivos técnicos, o qual inclina a percepção da criatura humana em direção a uma redução a condição de máquina de estímulo-resposta, sem abertura às fraturas da experiência. Logo, uma redução maquínica de fundamento estético, particularmente aderente a estética da guerra, cuja hiperestesia e sua reviravolta anestésica enclausuram a criatura humana na sensualidade da vivência, sem abertura às correspondências não-sensíveis que demarcam os nexos miméticos da rememoração, ou noutras palavras, o índice histórico das imagens.

Diagnóstico nefasto, cuja cumeeira indico sob a égide da estetização da política no século XX e sua sugestão de unificação compacta das massas ao ganho de expressão e satisfação sublinha o automatismo e a anestesia e, portanto, o empobrecimento da experiência, uma vez estreitada a última frente ao alargamento da vivência. Com isto, busquei mostrar como a arte fascista demarca um limite crítico a tal empobrecimento: a latência da vivência total. O que justifica o exercício de uma arqueologia bífida da arte fascista: por um lado um exame do caráter de massa; por outro, um exame de seu caráter monumental. No primeiro exame tromba-se novamente com os estímulos entorpecentes, agora mobilizados pelas fantasmagorias do capital e seus dispositivos de sedução sensorial, encarnados sobretudo no reclame e nas configurações do universo do consumo mercantil. No segundo, por sua vez, o exame visita a grandiloquência imperial dos monumentos e das perspectivas que sob o mando de Haussmann se dispuseram para a totalização panóptica da cidade como obra de arte, ou seja, como objeto menos do uso do que de uma contemplação entorpecida. Portanto, âmbitos mapeados na Paris investigados

⁴¹³ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte* de Walter Benjamin In: BENJAMIN, Walter. (et al). *Benjamin e a obra de arte: imagem, técnica, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.192.

⁴¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. P.1277; 1280; 1281.

por um autor assombrado pelos regimes de exceção cujas forças o guiaram do exílio ao suicídio. Por fim, uma nota investigativa sobre uma das origens [*Ursprung*] da arte fascista: as Exposições Universais, onde propaganda e monumento se entrecruzam sob a tríade do capital, do império e da técnica. Tríade característica a guerra imperialista que instala sua estética na modernidade trazendo o empobrecimento da experiência de roldão.

Na medida em que montou-se uma constelação do empobrecimento da experiência entre o século XIX e XX, tratou-se também de montar a constelação de perigo que ameaça a nossa época cuja impressão do atrofiamento das condições para a experiência histórica aparece ainda mais funda do que uma dezena de décadas atrás.⁴¹⁵ Pois não testemunhamos a hegemonia da hiperestesia e sua reviravolta anestésica como paradigma da sensibilidade mediante o qual domesticam-se as criaturas diante do genocídio em múltiplas frentes do globo, na mesma medida em que se as seduz com uma miríade de prazeres ao alcance da mão em telas tão ausentes de fraturas quanto a vivência total? Processo tanto mais preocupante quanto mais passa ao largo de qualquer marco democrático - ainda que frágil e problemático -, pondo em marcha o avanço da automatização das criaturas e dos regimes que tão bem convém ao andamento autoritário da civilização e de sua barbárie. É justo diante desta marcha deveras marcial que vale rememorar o lugar de Benjamin como um pensador do fascismo, não apenas como um regime de ocasião da forma social, mas como latência estruturante às dinâmicas vivenciais do poder como violência, o qual se vale de meios cada vez mais sutis para a aplicação de uma sujeição pulverizada.

Sob a tutela de mitos sequestrados de história e tecnicamente reproduzidos em rede, claro é que tanto quanto o tempo de Benjamin, o nosso tempo está crivado de impasses relativos à experiência. Lançadas as condições estéticas desde as quais desdobra-se seu empobrecimento, facilmente se esboça o fim-de-linha ético e político do problema, tão bem problematizado por Benjamin na transmissibilidade cada vez mais limitada das catástrofes da história, registrada na mudez de não poucos torturados das

⁴¹⁵ “O elemento crítico ou destrutivo da historiografia se afirma no desmembramento da continuidade histórica. A autêntica historiografia não escolhe de ânimo leve os seus objetos. Não se apodera deles: fá-los saltar do curso do processo histórico. Esse elemento destrutivo da historiografia deve ser entendido como reação a uma constelação de perigo que ameaça tanto aquilo que se transmite como o destinatário da transmissão. A historiografia opõe-se a esta constelação de perigo; é por meio dela que poderá demonstrar sua presença de espírito.” Cf. BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.188.

ditaduras da América Latina, mas também formuladas no *experimentum linguae* de um Primo Levi ou de um Paul Celan. De sua parte, Benjamin encontra outras soluções para elaborar o passado. Se houver desejo em atravessar o mencionado impasse, uma tal travessia se dará na rarefeita ocasião da experiência regulada por uma *ética do agora*, e marcada por uma *sensibilidade aberta ao outrora*.

A questão já se dá a ver: o empobrecimento da experiência engendra um impasse epistemológico para a tarefa do historiador comprometido com o programa benjaminiano. Impasse o qual, no limite, reflete sobre seu horizonte ético e sobre as condições estéticas a saltar. A saber: na medida em que “O materialismo histórico baseia seu método na experiência”⁴¹⁶ enquanto evento de abertura e revelação do outrora que trespasa o agora, a experiência situa-se na base do método histórico enquanto método filológico⁴¹⁷. E sob tal condição, a experiência evidencia-se - a rigor e antes de tudo - como a *experiência histórica* na qual convergem múltiplas temporalidades em correspondência. Contudo, uma vez que o materialismo histórico tem a experiência na base do seu método, o empobrecimento da experiência sugere um limite a se atravessar, passo necessário ao acesso da experiência histórica sem a qual a dialética em suspensão resta desativada, assim como o método filológico que faz dela um de seus operadores.

Para tal impasse epistemológico, a vivência total é seu quadro limite. Sob a condição de massa compacta, um exército de autômatos sensorialmente alienados sob o regime do espetáculo não faz senão deixar intocado o tecido da matéria sutil da qual se fazem os espectros da história vertentes em rememorações. Roto e puído, ilegível, o tecido esgarçado assombra a possibilidade da arte da leitura do que nunca foi escrito. Sem dúvida, o *empobrecimento da experiência* difere de uma *aniquilação da experiência*. Com o primeiro, a experiência ainda conta com um estreito espaço para operação; com o segundo, sequer com este. Quero crer que ainda estamos pobres de experiências, mas não nulos. Contudo, eis o perigo maior do fascismo como forma de vida: sob o império da vivência total, o estreito espaço para a experiência se reduz a nada.

Apesar de seu entusiasmo com inúmeras técnicas artísticas da modernidade, Benjamin revelou-se um crítico voraz de uma certa técnica e de suas consequências para a genuína experiência. Assim cindido, diante do tema da experiência, Benjamin marca

⁴¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.789.

⁴¹⁷ BENJAMIN, Walter. *A imagem dialética* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.184.

uma postura romântica, ou na esteira do romantismo, uma postura surrealista, desde a qual atualiza a mística exilada pelo esclarecimento em solo profano. Como se pode ver, para tal postura concorrem suas leituras do misticismo judaico, seu *estranho platonismo*⁴¹⁸ de matriz pitagórica, e suas leituras da psicanálise. Lentes através das quais a revelação da imagem que ganha vida na experiência é integrada enquanto não-idêntica a vivência, na medida em que “*chama a atenção e causa estranheza*”⁴¹⁹ - segundo uma premissa metodológica de *As afinidades eletivas de Goethe*, ainda de 1921.

Já pela altura das notas de *Passagens*, Benjamin assinala na experiência eivada de correspondências o evento da dialética em suspensão enquanto motriz do método filológico, na medida em que “O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a *arte de experimentar* o presente como mundo da vigília ao qual se refere o mundo de sonho que chamamos o outrora.”⁴²⁰ As imagens de outrora, de substância onírica, surgem à criatura destacadas do instante histórico ao qual são atribuídas, uma vez que seu teor corresponde sobretudo ao instante de sua emergência na experiência presente da rememoração. Tais imagens destacam as faces do passado correspondentes ao presente e, portanto, conformam o outrora ao agora numa ligadura que tem no último o ponto de

⁴¹⁸ Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. *Apresentação* In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.15. Saliento uma questão sugestiva quanto ao valor do predicado “estranho” na caracterização de Rouanet, cuja leitura inaugural das relações entre Benjamin e a psicanálise em *O Édipo e o anjo* leva a crer que o estranho em questão reverbera um teor vinculativo às feições do *Unheimlich* freudiano, aludindo à extimidade da ideia atestada pelos surrealistas, aos quais Benjamin faz coro em articulação às leituras de Platão que o acompanham desde a juventude, explícitas em *Origem do drama trágico alemão* e legíveis em filigrana na sua postura diante da imagem dialética enquanto portadora do índice de uma verdade histórica. Para mais, cf. ROUANET, Sérgio. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 2008.; SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

⁴¹⁹ BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe* In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2018. p.13, grifo meu. Independentemente das menções esparsas de Benjamin à experiência em momentos-chave de sua formulação epistemológica, por vezes tal conceito não se dá a ver na letra do texto, muito embora manifeste a operação conceitual nos movimentos de leitura. Em *As afinidades eletivas de Goethe* a experiência já se anuncia na imagem do crítico enquanto um alquimista diante da chama, interpelado pelo “enigma daquilo que está vivo” para além da matéria sobre a qual queima o fogo. Por sua vez, em *Origem do drama trágico alemão* a aparição da vida histórica, e particularmente da vida anterior e sua correspondente história anterior, além da inversa vida posterior e história posterior indicam a presença da experiência ainda informada. Vale para isso, retomar uma passagem da seção justaposta às considerações acerca da apreensão da vida dos pormenores através da estrutura, ocasião na qual “O ‘instante’ místico transforma-se no ‘agora’ atual: o simbólico é distorcido e torna-se alegórico. Do acontecer da história salvífica isola-se o eterno, e o que resta é uma imagem viva”. Cf. BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe* In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2018. pp.12-13; Idem. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.195.

⁴²⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.660, tradução alterada.

fuga do primeiro. Assim sendo, trata-se de uma arte de experienciar o presente enquanto atravessado pelas imagens que lhe correspondem.

Analogamente ao que outrora se disse de Proust, sabe-se que Benjamin não escreveu em sua obra a história como ela foi, mas como aquele que a viveu a rememora - critério o qual imagino tomar por premissa deste trabalho -, uma vez que para ele a “história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma *forma de rememoração*”⁴²¹. Ao assim inverter a direcionalidade entre historiador e fato histórico, opera uma *revolução copernicana e dialética da rememoração*⁴²² que é também uma *revolução copernicana da visão histórica*⁴²³.

A partir deste gesto não será mais o historiador a ir caçar o que fazer com o passado, pois este virá, tal qual verdadeira assombração, contar notícias do agora através do outrora. Na letra de Benjamin,

considerava-se como ponto fixo “o outrora” e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto fixo. Agora esta relação deve ser invertida, e o outrora, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta.⁴²⁴

A história tal qual surge⁴²⁵ na imagem distingue-se radicalmente em suas intenções e princípios daquela que pretende mostrar “como as coisas realmente foram”⁴²⁶. Esta última história narcotizada não oferece nenhuma atualidade e sua relação com a genuína vida mnemônica está cerrada. Para que esta vida se abra; supõe-se passar “*do ponto de vista do passado como fato objetivo ao do passado como fato de memória*”⁴²⁷ segundo a leitura da dialética em Benjamin operada por Georges Didi-Huberman.

Na experiência histórica, a rememoração se aproxima do esquecimento. Em contraste à lembrança conservadora dos monumentos, a rememoração carrega um caráter destrutivo. Lembrança e rememoração, uma se opõe a outra, uma vez que o desejo de petrificação da lembrança situa impasses para a rememoração e, portanto, para o acesso

⁴²¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.781, grifo meu.

⁴²² BENJAMIN, Walter. op.cit. p. 660.

⁴²³ BENJAMIN, Walter. op.cit. p. 660.

⁴²⁴ BENJAMIN, Walter. op.cit. p.660.

⁴²⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.11.

⁴²⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 769.

⁴²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 p. 116.

à vida histórica. E esta vida tanto menos eclode quanto mais se estreita a vivência para a ocasião de uma fratura mnemônica, uma vez entorpecida a criatura humana pelo veneno das sensações do presente e reforço de certas lembranças do passado. Logo, antes da lembrança arquivada, “a fonte da juventude da História é alimentada pelo Letes. Nada é mais renovador do que o esquecimento.”⁴²⁸ Assim sendo, as correntes do rio de esquecimento rompem, ao fluir, com os grillhões que atam a história a uma memória estanque. Para que a história de fato viva, há de ser, antes de tudo, esquecida - esta a condição da rememoração na qual palpita a atualidade genuína do passado no presente para além da iteração automática da lembrança.

A rememoração manifesta na vigília uma experiência análoga ao sonho e, assim sendo, exige por uma distância crítica se o leitor não quiser sair de mãos vazias. Esta é a ocasião do despertar, uma encruzilhada entre sonho e vigília, ou ainda, entre mito e crítica do mito, um dos golpes epistemológicos desferidos por *Passagens* mais além dos ensaios *O Surrealismo* e *Imagem de Proust*. Enquanto os últimos estabelecem o paradigma da experiência ainda que empobrecida, o estudo que a eles seguiu buscou não só sublinhar e desdobrar tal paradigma, mas também afirmar os dispositivos para sua crítica. Na tarefa da interpretação dos sonhos do século XIX⁴²⁹, Benjamin fez como disse: “Elaborar o outrora na recordação do sonho”⁴³⁰ na medida em que oferece ao olhar a face surrealista da história⁴³¹, para dela seguir até sua crítica.

Segundo a terminologia de Agamben, tal interpretação dos sonhos procede por uma *mitologia crítica* pela qual experimenta, mas também examina e desdobra criticamente o resíduo mitológico enquanto matéria histórica.

É neste sentido que se pode falar da filologia como uma mitologia crítica. Pois justamente a filologia, que nos impede o acesso ao mito, é capaz de permitir a reconstrução de uma relação autêntica, ou seja, livre, com este. De fato, a filologia desperta o mito da sua rigidez arquetípica e de seu isolamento e o restitui à história.⁴³²

⁴²⁸ BENJAMIN, Walter. *História literária e ciência da literatura* In: *Linguagem, tradução, literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p.136.

⁴²⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.770.

⁴³⁰ BENJAMIN, Walter. op.cit, p.660, tradução alterada.

⁴³¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Imagem de Proust* In: *Diário parisiense e outros escritos*. p.114.

⁴³² AGAMBEN, Giorgio. *Programa para uma revista* In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.168.

Despertar que, entretanto, não deixa de ser atravessado por um resíduo mitológico - condição de seu acesso no momento crítico da experiência, para que então siga às construções filológicas da vigília. Pelos idos de 1927, a *Nadja* de Breton ou *O camponês de Paris* de Aragon experimentam a escrita da face surreal da história, cujo teor mitológico mostra-se decantado nas imagens emanadas pela paisagem construída da Paris em qual exilou-se. Se Benjamin entendeu que tais escritas tratam-se antes de tudo de experiências, o foi porque performam, no registro da letra, uma tal sorte de evento em alinhamento a toda uma sorte de experimentos anímicos entre aqueles do *entourage* surrealista - do hipnotismo à escrita automática.

Diante de um estreitamento para a experiência, não parece ocasional que Benjamin encontre para esta um lugar possível no chão tenebroso do espírito como figura conceitual da negatividade em solo profano. Para isso recorre aos registros aquém ou além da consciência para tratar da experiência - a memória involuntária e seus elementos encobridores, o sonho e a fantasia, e por quê não dizer, a mística secularizada. Apesar do verniz científico pelo qual a cabala se evidencia enquanto crítica através de certos operadores de leitura da linguagem em sua ocasião de vida. “Uma tal concepção [de leitura da linguagem] está, naturalmente, muito próxima das teorias místicas ou teológicas da linguagem, sem por isso ser estranha à filologia empírica.”⁴³³

Se a experiência histórica é o evento próprio a *leitura filológica como leitura do livro da vida*, a obra de Benjamin articula-se a partir do ponto em que filologia empírica e mística não se separam. Em uma carta de 1921 endereçada ao amigo Gershom Scholem - cujo compromisso com a mística fez renascer a Cabala ao pensamento do século XX -, Benjamin encontra a oportunidade para a escuta de uma confissão:

Tenho refletido (como também nos anos da Suíça) sobre a Filologia. Sempre me pareceu evidente a sedução que ela exerce. Parece-me - mas não sei se entendo isto no mesmo sentido que você - que a Filologia promete a toda investigação histórica, mas elevados a uma potência máxima, os prazeres que os neoplatônicos buscavam na ascese da contemplação.⁴³⁴

Contudo, na medida em que mobiliza a iluminação profana como paradigma da experiência, Benjamin atualiza na arena vanguardista a experiência mística que marca as origens da filosofia enquanto *theoria*, coordenada segundo a letra de Benjamin por uma

⁴³³ BENJAMIN, Walter. *Doutrina das semelhanças*, p. 50

⁴³⁴ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p.198

doutrina da experiência histórica de teor místico que toca o corpo, ou melhor, que dá o corpo a ser tocado por imagens vivas no presente.

Pois não é verdadeiro que o nosso tempo seja caracterizado por um oblívio dos valores tradicionais e por um questionamento do passado: ao contrário, talvez época alguma tenha jamais sido tão obcecada pelo passado e tão incapaz de encontrar um relacionamento vital com ele (...). Estranhamento e *ready-made*, *détournement* e citação foram, no nosso século, as últimas tentativas de reconstruir este relacionamento (a vanguarda, quando é consciente, não se dirige jamais ao futuro, mas é um esforço extremo para encontrar uma relação com o passado) (...).⁴³⁵

Na modernidade às beiras da incapacidade de fazer uma experiência histórica, a mística secularizada interessa-se pela vida histórica em âmbito pragmático, pelos eventos de iluminação conquanto históricos na medida em que artísticos. O que Agamben posiciona como o *relacionamento vital* almejado pelas vanguardas, poderia ser posto nos termos de Benjamin pela simples noção de *vida* [*Leben*]. A vida do texto, a vida da obra, o evento de seu rejuvenescimento.

Nesta linha, Benjamin postula: o novo deve ser extraído com esforço do sempre-igual⁴³⁶. Tal extração toca em um polo ainda não mencionado da dialética entre o novo e o sempre-igual, característica às dinâmicas do fantasma para Benjamin, tão presente na vivência do universo das mercadorias quanto na experiência histórica. Na vivência eivada de fantasmagorias, extrai-se o sempre-igual do novo. Ou seja, a multiplicidade sensorial expressa pelas fantasmagorias insinua-se como manifestação de um mascaramento do mesmo, vertiginosamente transfigurado ao ritmo da moda e sua *transformação do acontecimento histórico em artigo de massa*.⁴³⁷ Na experiência histórica, por sua vez,

⁴³⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Programa para uma revista* In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. pp.160-161.

⁴³⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p.560.

⁴³⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p.132; 565; 665; BAUDELAIRE, Charles. *O pintor na vida moderna*, p.854. Ritmo que ao passo das intuições de Baudelaire diante de um pintor de costumes como Constantin Guys, nota uma mutante atualidade do arcaico na modernidade a partir das expressões da moda como *figura autêntica da dialética* – como quer Benjamin, leitor de Baudelaire, no fôlio B - *Moda*: “A impressão de antiquado somente pode advir onde de certa maneira se toca no que é mais atual”. Nas palavras de Baudelaire, à diferença do pintor das coisas eternas na qual se enquadram telas votada ao heroico ou ao religioso, o pintor de costumes que traz a moda em suas telas “é o pintor do circunstancial e de tudo que este sugere de eterno”. Lembre-se para tanto a moda dos xales egípcios que tomou Paris após a invasão napoleônica do Egito até exercícios de Baudelaire com uma loja de penhores, e que tinham na *Passage du Caire* um antro de exposição privilegiado dos xales - construída logo após o retorno da campanha do Egito. Moda cujos artigos não deixam de integrar o novo como sempre-igual na condição de uma fantasmagoria consumível que, apreendida na experiência histórica, passa a revelar seu

extraí-se o novo do sempre-igual. Isto é, a configuração singular que até então aparecia como morta e supostamente idêntica a si mesma recobra uma vida ainda não testemunhada: a vida de um espectro da história, sinal da experiência. Que ambos se toquem, não resta dúvida. Entretanto participa da posição do filólogo dar ou não encaminhamento crítico ao tecido espectral da história.

A filologia da vida – nome dado por Kevin McLaughlin ao programa de Walter Benjamin⁴³⁸ – opera com este último arranjo de ocasiões e, portanto, seus espectros circulam no avesso da fantasmagoria, que não obstante recolhe tais espectros. Ao invés de mobilizar o fantasma para o enfeitiçamento, tal filologia faz da experiência mágica uma estância de combate a todo e qualquer feitiço descompromissado com a história. Neste quadro, a experiência demarca o evento originário da filologia, a partir do qual se produz uma reviravolta nos dispositivos clássicos da disciplina: desde uma bifurcação das modalidades de leitura marcadas por assinaturas temporais peculiares, passando pelo arranjo da sensibilidade em jogo em tais modalidades, até sua gramática expositiva – realiza-se, segundo a terminologia de Benjamin, enquanto *contrafilologia*⁴³⁹ [*Widerphilologie*]. No entanto, esta é uma outra conversa. Já faz a hora de cerrar o texto, ainda que os enigmas da filologia mal tenham começado, quanto mais os de suas origens. Contudo, se algo se imagina saber sobre tal filologia, é de seu lugar de arma na guerra civil em que estamos implicados. Diante dos senhores da massa compacta, com a filologia nos ombreamos a multidão dos espectros, alianças indomáveis diante da domesticação generalizada. Mas quando foi que nos interessou domesticá-los?

Faço minhas as palavras de Vinicius: *resta essa obstinação em não fugir do labirinto*. Com os espectros da história recolhemos os cacos de vida a nos servir de armas precárias contra os arsenais. Se estivermos com algum grão de verdade, talvez tais cacos ainda façam sangrar os espíritos até a fímbria de seus circuitos. Entretanto, não seria esperança demais? Por hora, fiquemos em aberto: bem ou mal, a fratura vem para mover a vida desta e de outras tantas leituras.

valor dialético na experiência histórica desde o qual o sempre igual comparece como novo para a experiência, índice da vida inesgotável das configurações.

⁴³⁸ Cf. McLAUGHLIN, Kevin. *The Philology of Life: Walter Benjamin's Critical Program*. New York: Fordham University Press, 2023.

⁴³⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *História literária e ciência da literatura* In: *Linguagem, tradução, literatura*. p.137.

BIBLIOGRAFIA

Textos de Walter Benjamin.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. Carta parisiense I. André Gide e seu novo adversário In: **Diário parisiense e outros escritos**. p. 207-223.

BENJAMIN, Walter. Comentários sobre poemas de Brecht In: **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 47-76.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 11-121.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. O Agrupamento Político de Escritores na União Soviética. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1986. p. 97-100.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única; Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem** In: Idem. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 49-73.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

Textos de outra autoria.

AGAMBEN, Giorgio. Festa, luto, anomia In: **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2006. p.101-111.

AGAMBEN, Giorgio. **Habitar e construir**. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um campo? In: **Meios sem fins**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 41-47.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre o método. São Paulo: Boitempo, 2019.

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. **Guerras e Capital**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

ANDERS, Günther. **Nós, filhos de Eichmann: carta aberta a Klaus Eichmann**. São Paulo: Elefante, 2023.

ANDERS, Günther. **Teses para a Era Atômica**. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html>. Data de acesso: 09/09/2024.

ANDREOTTI, Libero; LAHIJI, Nadir. **The Architecture of Phantasmagoria: specters of the city**. London and New York: Routledge, 2017.

ANTELO, Raul. **A ruinologia**. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2016.

ANTELO, Raul. **Como poesia, filología**. In: Chuy. Revista de estudios literário latino-americanos, n.9, Diciembre 2020. p. 338-382.

ARAGON, Louis. **O Camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

ARANTES, Paulo. **O mundo como alvo**: uma genealogia da militarização contemporânea. Disponível em: <https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/book/110>. Data de acesso: 18/07/2024.

ARANTES, Paulo. Zonas de espera In: **O novo tempo do mundo – e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 141-198.

BARRENTO, João. Limiar, fronteira e método In: **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. p. 111-124.

BATAILLE, Georges. Arquitetura In: **Documents**: Georges Bataille. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. São Paulo: Hedra, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner**: Tännhauser em Paris. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BLUMENBERG, Hans. **A legibilidade do mundo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994.

BOLLE, Willi. Nota introdutória a Materiais para o livro-modelo das Passagens (o Baudelaire) In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 1513-1520.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: 100/cabeças, 2022.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin In: BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 173-222.

CATALANI, Felipe. **A inocência perdida das forças produtivas**: O progresso das armas e as origens da “discrepância prometeica” (Walter Benjamin, Günther Anders) In: *Limiar*, v.9, n.17, 2022.

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

DÍAZ, Valentín. **Walter Benjamin, la actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filología** In: *Filología*. n.XLVIII, 2016. p. 113-126.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ELIZALDE, Santiago Masi. **O fora que escorre**: um estudo acerca do Unheimliche. 2023. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná.

FREUD, Sigmund (et al). **Psicanálise das neuroses de guerra**. São Paulo: Quina Editora, 2023.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do Eu In: **Cultura, Sociedade, Religião**: O mal-estar na cultura e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista In: **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 75-95.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Philologie et actualité In: WITTE, Bernd (Org.). **Topographies du souvenir: < Le Livre des passages > de Walter Benjamin**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. p. 97-106.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Editora n-1, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-19.

GIEDION, Siegfried. **Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-concrete**. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

GÜMBRECHT, Hans-Ulrich. **Os poderes da filologia**: dinâmica do conhecimento textual. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021.

HAMACHER, Werner. **Minima Philologica**. New York: Fordham University Press, 2015.

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 173-222.

HARMAN, Stephen. **Cidades sitiadas**. São Paulo: Boitempo, 2016.

HARVEY, David. **Paris, capital da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

IBARLUCÍA, Ricardo. **Belleza sin aura**. Surrealismo y teoria del arte en Walter Benjamin. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila, 2020.

JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 57-113.

KATZ, Eric (org.). **Death by Design**: Science, Technology and Engineering in Nazi Germany. New York: Pearson Education Inc., 2006.

KRAUSS, Rosalind. **The optical unconscious**. Massachussets: MIT Press, 1994.

LAHIJI, Nadir. **Phantasmagoria and the Architecture of Contemporary City**. In: Architecture, media, politics, society (Amps), vol.7, n.4, 2015.

LÖWY, Michel. **“A contrapelo”**. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin. São Paulo: Lutas Sociais, n.25-26, 2010-2011. p. 20-28.

MATOS, Olgária. **Benjaminianas**: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

McLAUGHLIN, Kevin. **The Philology of Life**: Walter Benjamin’s Critical Program. New York: Fordham University Press, 2023.

PALHARES, Taísa. **Aura**: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

POE, Edgar Allan. **The Man of the Crowd**. Disponível em: <https://poestories.com/read/manofthecrowd>. Data de acesso: 11/11/2024.

PRESSAC, Jean-Claude. **Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers**. New York: Beate Karsfeld Foundation, 1989.

RIBEIRO, Helano. Walter Benjamin: a filosofia por vir nos braços do Messias In: BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Rio de Janeiro: 7 Letras. p.59-70.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**. Florianópolis, EDUSC, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da composição**. Recife: CEPE, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o Livro do Mundo**. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin: a história de uma amizade**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VAN PELT, Robert. **The Case for Auschwitz**. Bloomington: Indiana Press, 2002.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982) In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 14-45.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: uma biografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.